



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술경영학 석사학위논문

1990년대 대형국제미술전 속의
“다문화주의”의 속성

2017년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영전공
이 민 영

국 문 초 록

휘트니 미국 미술관(Whitney Museum of American Art; 이하 휘트니 미술관)은 1993년 다문화주의(multiculturalism)를 주제로 하여 휘트니 비엔날레를 개최하였다. 휘트니미술관은 미국의 동시대 미술을 보여주기 위해서 건립되었기 때문에, 1932년부터 열린 휘트니 비엔날레 역시 당대의 미국 미술의 흐름을 나타내는 전시로 개최되어 왔다. 따라서 1993년 휘트니 비엔날레를 통해 1990년대 초에 미국에서 다문화주의가 크게 대두되었음을 알 수 있다. 다문화주의의 핵심은 여러 문화가 섞여 사는 사회에서 서로 다른 문화 공동체 간의 차이를 인정하고 ‘문화적 다양성(cultural diversity)’을 존중하는 태도이다.

휘트니 미술관은 1993년 비엔날레를 통해 이전까지 백인 주류 문화를 중심으로 규정되었던 미국의 전통적 가치에서 벗어나, 미국 사회에 공존하는 다양한 문화를 인정하고 다문화주의를 새로운 미국의 가치로 정립하려는 분위기를 반영하고자 했다고 밝혔다. 이러한 취지에 따라 이전까지 주류 미술관에서 잘 전시되지 않았던 소수 인종의 미술가들이 비엔날레에서 소개되었다. 이 미술가들의 작품의 주제는 그들이 소수 인종으로서 겪은 사회·정치적 문제들이었다. 그로 인해 1993년 비엔날레는 뉴욕의 주류 미술관에서 미국의 정체성을 재정의 하려는 시도를 했다는 점에서 대중과 비평가들의 많은 집중을 받았다.

1993년 휘트니 비엔날레에 대해 많은 비평가들은 인종 차별 등의 문제를 노골적으로 드러내는 작품을 전시하여 이 비엔날레가 지나치게 교훈적이고 주제의식만을 강조했다라는 비판을 했다. 다른 한 편으로는 휘트니

비엔날레가 전시를 구성한 방법에 대한 비판도 나왔다. 이 비엔날레가 소수자 정체성을 기준으로 미술가들을 분류하여, 백인 주류 문화와의 분명한 구분을 했지만 소수 인종 미술가들이 오로지 정치적 내용 안에서만 인식되는 것은 미국 사회에서 주변화 된 그들의 위치를 더욱 강조하는 것이라고 지적했다. 이와 같이 소수 민족을 민족으로 구분하여 비엔날레에 전시한 양상은 제국주의 시대에 유럽의 문화가 다른 문화로부터 착취한 민예품을 유럽의 관점으로 분류하고 관리하여 전시했던 민족지학박물관의 유산으로 인식할 수 있다.

미술 속의 다문화주의 정책은 미국 밖에서는 이미 그 전부터 나타났다. 미국과 마찬가지로 이민국가인 호주는 인종차별적인 이민 제한법과 ‘백호주의 정책(White Australian Policy)’을 폐지하고 1970년대에 다문화주의를 국가의 공식 정책으로 수립하였다. 그러나 호주에서도 곧 다문화주의에 대한 비판이 나왔다. 1980년대에 성행했던 호주 원주민 미술을 그 예로 들 수 있다. 당시 호주 원주민의 사회적 권리 보장에 대한 발전이 이루어지지 않은 상태에서 원주민 미술을 호주와 국제 미술계에 진출하도록 하여 마치 소수의 원주민 미술가의 성과를 전체의 관리가 개선된 것처럼 보이게 했다는 것이다. 호주에서 이러한 미술 전시를 선전 도구로 사용하여 사회 내적으로 존재하는 불평등을 감추고자 했다. 1980년대 호주의 원주민 미술을 통해 보여주었던 다문화주의 정책에서는 백인 민족 외의 민족을 지배하려는 신식민주의적 성격을 찾을 수 있다. 1993년 휘트니 비엔날레에서도 이러한 특징이 발견된다.

미국 사회에서는 다문화주의가 1990년대 초반에 크게 대두되는 동안, 제 3세계 국가에서 개최되는 국제미술전의 숫자가 증가했다. 1990년대에 세계는 천안문 사태, 베를린 장벽 붕괴와 독일의 통일, 냉전의 종식, 소

련의 해체, 공산주의의 몰락 등으로 급격한 변화를 맞이했다. 당시 빠르게 진행되었던 세계화는 1990년대에 전 세계에서 비엔날레와 트리엔날레 등을 비롯한 대형 국제 미술전시가 증가하는 데에 중요한 역할을 했다.

그러나 미국뿐 아니라 국제 미술계에서 열렸던 다문화주의 전시의 영향으로 1990년대에 제 3세계 국가에서 대형 국제미술전의 수가 증가하였지만 그 전시들은 소수의 특정 큐레이터들이 교대해 가면서 기획함으로써 제 1세계 전시의 재생산이 되었다. 아울러 제 3세계에서 열리는 대형 국제미술전은 소수의 주류 큐레이터에게 상당한 권한을 부여하면서 그들의 권력과 영향력이 더 커지도록 만드는 식민주의적 양상을 드러냈다.

1990년대 초에 미국에서 대두되었던 다문화주의는 미국의 새로운 국가적 가치로 등장하였지만 그 시기 이후로 다문화주의에 대한 논의는 미국에서 점차 쇠퇴하였다. 그에 대한 첫 번째 이유로는 미국 사회의 보수화를 들 수 있고, 점차 세계가 이데올로기 중심에서 자본 중심으로 흘러가게 되면서 비엔날레 등 미술계에서도 시장이 더욱 확대된 것을 두 번째 이유로 들 수 있다. 1993년 휘트니 비엔날레 이후 다문화주의를 주제로 한 전시는 휘트니미술관에서 개최되지 않았으며, 1995년 휘트니 비엔날레는 기존에 그랬던 것처럼 배인 남성 미술가 위주로 전시가 만들어졌다. 이러한 사실을 볼 때 휘트니미술관은 당시의 정치적 분위기에 편승하여 미술 전시가 갖는 시각적 효과를 통해 일회성의 선전을 한 것이라고 할 수 있다.

2000년대에 들어서는 국제미술전에서 다문화주의가 1990년대만큼 큰 비중을 차지하지 않는다. 연구자는 그 원인을 국제 미술계를 움직이는 메커니즘의 변화에서 찾았다. 2000년대에는 미술시장의 자본 규모가 전 세계적으로 늘어나고 그 분포도 넓어졌다. 이 시기에 중국과 중동 국가

의 거부들이 미술계에 끼친 영향력도 증가하였다. 미술시장이 확대되면서 전 세계에 아트페어가 늘어나는 등 미술계의 흐름이 자본을 중심으로 흘러가게 되었고, 다문화주의와 같은 이데올로기의 영향력은 축소되었다. 이처럼 2000년대에는 미술계에서 자본이 중요해졌다는 사실은 다문화주의가 점차 쇠퇴한 원인 중 하나로 이해할 수 있다.

본 논문은 1993년 휘트니 비엔날레와 1990년대 대형 국제미술전의 동향에서 드러나는 다문화주의의 성격과 그 한계에 대한 연구이다. 다문화주의가 1993년 휘트니 비엔날레의 주제로 사용된 배경과 목적을 고찰하고, 이것이 1990년대 대형 국제미술전의 동향에 미친 영향과 2000년대 이후 국제 미술계에서 주요한 주제가 되지 않은 현상에 대한 원인을 살펴해보았다.

주요어: 다문화주의, 신식민주의, 1993년 휘트니 비엔날레, 국제미술전, 미술시장, 아트페어, 글로브 트로팅(globe-trotting) 큐레이터

학번: 2015-21378

목 차

국문초록	i
도판목록	vii
I. 서론	1
1. 연구의 배경과 목적	1
2. 연구의 내용	5
3. 선행 연구	6
II. 다문화주의 담론의 등장과 성격	9
1. 다문화주의의 등장의 배경과 역사	9
2. 미국의 다문화주의	22
3. 폴리컬추럴리즘	29
III. 1993년 휘트니 비엔날레와 다문화주의	31
1. 기획 의도와 구성	32
1) 신체에 대한 논의	34
2) ‘다름’에 대한 논의	36
2. 1993년 휘트니 비엔날레에 대한 비판	40

IV. 1990년대 국제미술전 속의 다문화주의	48
1. 대형국제미술전의 전지구적 확산	51
2. 제 3세계 대형국제미술전과 주류 ‘글로브 트로팅 (globe-trottig)’ 큐레이터	55
V. 2000년대 미술계와 국제미술전시	63
1. 미술시장의 팽창과 미술계의 관심 변화	64
2. 대형 주류 국제미술전의 동향	68
VI. 결 론	71
참고문헌	76
도 판	86
Abstract	90

도 판 목 록

[도판 1] 로버트 고버, 〈신문〉, 1992	86
[도판 2] 개리 힐, 〈Tall Ships〉, 1992	86
[도판 3] 찰스 레이, 〈패밀리 로맨스〉, 1992-93	86
[도판 4] 신디 셔먼, 〈무제〉, 1992	86
[도판 5] 재닌 안토니, 〈Gnaw〉, 1992	86
[도판 6] 낸시 스페로, 〈Homage to Ana Mendieta〉, 1993	87
[도판 7] 아이다 애플브룩의 회화 설치 작품, 1992	87
[도판 8] 피터 카인, 〈500 SL #1〉, 1992	87
[도판 9] 크리스 버든, 〈Fist of Light〉, 1993	87
[도판 10] 개리 시몬스, 〈라인업〉, 1993	87
[도판 11] 글렌 리곤, 〈블랙북 가장자리에 쓴 노트〉, 1991-93	87
[도판 12] 로나 심슨, 〈가상적인?〉, 1992	88
[도판 13] 조지 홀리데이의 로드니 킹 폭행 영상, 1991	88
[도판 14] 카밀 빌롭스와 제임스 해치, 〈크리스타를 찾아서〉, 1992 ...	88
[도판 15] 마르코 윌리엄스, 〈우리의 아버지들을 찾으며〉, 1992	88
[도판 16] 줄리 대쉬, 〈Daughters of the Dust〉, 1991	88
[도판 17] 페폰 오소리오, 〈범죄의 현장(누구의 범죄인가?)〉, 1993 ...	88
[도판 18] 게릴라 겔스, 〈휘트니 미술관의 전통적인 가치로의 회귀〉, 1995	89

I. 서 론

1. 연구의 배경과 목적

본 논문은 1993년 휘트니 비엔날레와 1990년대 대형 국제미술전의 동향에서 나타난 다문화주의(multiculturalism)의 성격과 그 한계에 대한 연구이다. 다문화주의의 핵심은 여러 문화가 섞여 사는 사회에서 서로 다른 문화 공동체 간의 차이를 인정하고 ‘문화적 다양성(cultural diversity)’을 존중하는 태도이다. 미국 사회에서 다문화주의는 1990년대 초반에 크게 대두된 한편, 이 시기에는 제 3세계 국가에서 개최되는 국제미술전의 숫자가 증가했다. 본 연구에서는 다문화주의가 1993년 휘트니 비엔날레의 주제로 사용된 배경과 목적을 고찰하고, 이것을 신식민주의(neocolonialism)적 관점과 연결짓고자 한다. 또한 다문화주의가 1990년대 국제미술전의 동향에 미친 영향에 대해 살펴보고, 세계를 돌아다니며 국제전시를 기획하는 큐레이터의 관계를 분석하여 국제 미술 전시의 전개를 주도하는 핵심이 존재했음을 밝히고자 한다. 그리고 이것이 2000년대에 국제 미술계에서 주요한 주제가 되지 않은 현상에 대한 원인을 살펴보고자 한다.

휘트니 미국 미술관(Whitney Museum of American Art; 이하 휘트니미술관)은 1993년 다문화주의를 주제로 하여 휘트니 비엔날레를 개최하였다. 휘트니 미술관은 미국의 동시대 미술을 보여주기 위해서 건립되었기 때문에, 1932년부터 열린 휘트니 비엔날레 역시 당대의 미국 미술의 흐름을 나타내는 전시로 개최되어 왔다. 따라서 1993년 휘트니 비엔날레를 통해 1990년대 초에 미국에서 다문화주의가 크게 대두되었음을 알 수 있다. 당시 사회의 분위기를 반영했던 1993년의 비엔날레는 기존의 비엔날레와 달리 정치적 주제를 다룬

작품들이 주를 이루었다. 또한 1993년 비엔날레 전시는 뉴욕의 주류 미술관에서 미국의 정체성을 재정의 하려는 시도를 했다는 점에서 대중과 비평가들의 집중을 받았다.

1990년대 초반에 미국에서 다문화주의가 이슈화 된 것은 그전까지 다양한 인종을 하나의 정체성으로 묶으려는 시도를 하며 미국을 ‘용광로’에 비유하면서 인종동화정책을 펼쳐왔으나, 더 이상 백인과 유럽 중심의 문화로 대변되는 단문화주의를 미국의 핵심 가치로 내세울 수 없음을 직면하면서이다.¹⁾ 이전까지 압도적으로 많았던 백인의 인구와 주변으로 밀려나있던 소수의 아프리카계 미국인, 원주민으로 구성된 미국의 인구통계가 1965년 이민법 개혁 이후 바뀌면서 미국 사회에 급격한 문화적 다양성의 부상을 초래하였다.²⁾ 1970년대에는 제 3세계 국가의 이민자 수가 유럽 국가 출신의 이민자 수보다 더 많았다.³⁾ 1993년에 미국 통계청에서 이민자의 수를 10년 단위로 나누어 기록한 데이터를 보면, 1981년부터 1990년까지 10년 동안 미국으로 들어온 이민자는 730만 명 이상이였다.⁴⁾ 이는 바로 전 10년 동안 이민자가 450만 명가량이었던 것에

1) 1988년 스탠포드 대학의 유럽 중심적 교양 프로그램에 대한 대대적인 논쟁을 기점으로, 본격적으로 다문화주의가 사회, 문화 전반에 걸친 국민적 화두로 등장했다. 이 논쟁은 스탠포드의 ‘서양 문화’가 다문화 프로그램인 ‘문화, 사상, 가치’로 대체됨으로써 정리되었다. 스탠포드 대학의 새로운 커리큘럼은 미국의 교육계뿐 아니라 정부, 문화기관의 정책적 전환의 시작을 의미했다; 김진아, 「‘용광로’에서 ‘다문화주의’로: 20세기 말 미국 문화의 정체성 재규정과 미술 전시회들(1988-1993)」, 『현대미술사연구』, 제18집(2005), 현대미술사학회, pp. 16-17. 참조.

2) 미국 통계청에서 발표한 인종별 인구분포도에 따르면 1960년 미국은 88.6%의 백인과 10.5%의 흑인, 그리고 0.9%의 그 외 인종으로 구성되었으며, 1990년에는 80.3%의 백인, 12.1%의 흑인, 2.9%의 아시아인, 3.9%의 그 외 인종으로 구성되었다. 또한 1970년에는 히스패닉 혈통의 인구가 4.5%였던 반면, 1990년에는 그 두 배인 9%를 기록했다. 그리고 스스로 ‘히스패닉이 아닌 백인’ 외의 인종으로 보고한 ‘소수 인종’은 1970년에 미국 전체 인구의 16.5%였으며, 1990년에는 24.4%였다; 출처 미국통계청 웹사이트 <https://www.census.gov/newsroom/cspan/1940census/> 2017.07.17.

3) 20세기에 세계는 세 개의 사회적 영역으로 나뉘었다. 이 분류는 식민주의의 산물이다. 유럽, 미국, 호주, 뉴질랜드와 일본과 같이 산업화된 국가를 ‘제 1세계’, 전(前)공산주의 국가와 동유럽 국가를 ‘제 2세계’, 그리고 백인이 아닌 ‘그 외 세계’를 ‘제 3세계’로 구분하였다.

4) 이 수치는 1986년 제정된 이민 개혁법에 따라 이미 미국에 거주하고 있던 불법체류자들이

비해 두 배 가까이 증가한 것이다. 또한 1991년 한 해에만 182만 명의 이민자가 들어왔다는 사실은 1990년대 초반 미국의 인구 구성에 큰 변화가 있었음을 말해준다.⁵⁾

이러한 인구통계학적 변화는 아프리카계 미국인뿐만 아니라 라틴계 미국인, 아시아계 미국인들 또한 더 나은 평등성을 요구하게 만드는 배경이 되었다.⁶⁾ 따라서 미국 사회는 기존에 백인 문화를 중심으로 구축된 정체성에서 벗어나 새로운 ‘미국성’에 대한 가치 정립의 요구에 당면했다.

이 시기에 미술계에서도 미국에 사는 다양한 문화를 조명하는 주제의 전시가 열리게 되었다. 당시 다원화된 정체성이나 소수 인종의 문화를 다룬 전시로는 1990년에 뉴 뮤지엄(The New Museum), 히스패닉 현대미술관(The Museum of Contemporary Hispanic Art)과 할렘의 스튜디오미술관(The Studio Museum in Harlem)의 합동 전시로 열린 《연대기전 : 1980년대 정체성의 틀 The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s》, UC 리버사이드의 대학 미술관에서 열린 《차이의 정치학: 미술가가 정체성의 이슈를 다루다 The Politics of Difference : Artists Explore Issues of Identity》 등이 있다.

이러한 분위기에서 휘트니 미술관은 1993년에 다문화주의를 주제로 비엔날레를 열게 되었다. 휘트니 미술관은 문화적 다양성을 포용하는 다문화주의를 표명하려는 취지를 밝히면서 1993년 휘트니 비엔날레를 기획하였다. 그러나 휘트니 미술관 측의 기획 의도와 달리 이 전시는 작품성이 결여되었으며 문화적 다양성이 아닌 정체성 간의 차이를 강조하여 문화적 편견을 드러냈다는 점

새로 영주권을 취득한 경우도 포함하고 있다.

5) Vincent N. Parillo, “Diversity in America: A Sociohistorical Analysis”, *Sociological Forum* 9:4(December 1994), p. 535.

6) Jack Citrin and David O. Sears, “Prologue”, *American Identity and the Politics of Multiculturalism* (New York: Cambridge University Press, 2014), p. xvii.

에서 많은 비판을 사게 되었다. 다문화주의가 미국의 새로운 가치로 승인되었다면 지속적으로 ‘다양성’을 강조하는 전시가 나오길 기대할 수 있으나, 1990년대 초반 이후 다문화주의를 표방한 미술 전시는 휘트니 미술관에서 더 이상 개최되지 않았다.

1993년 휘트니 비엔날레 후 미국 미술계에서는 다문화주의에 대한 논의가 점차 줄어들어 한편, 1990년대 국제 미술계에서는 다문화주의의 영향으로 인해 대형 국제전시에서 미술가를 선정할 때 더 다양한 국가 출신의 미술가들을 포함하려는 시도를 했다. 그 시기는 천안문 사태, 베를린 장벽 붕괴와 독일의 통일, 냉전의 종식, 소련의 해체, 공산주의의 몰락 등 역사적 사건이 일어난 이후 세계 질서가 바뀌던 때였고, 과학기술의 발달과 여행의 증가로 인해 문화 교류가 활발하게 이루어졌다. 이러한 영향으로 인하여 전 세계적으로 비엔날레와 트리엔날레 등을 포함한 대형 국제미술전이 늘어나게 되었다. 특히 국제 미술전에서 더 많은 국가 출신의 미술가들을 선정하면서 제 3세계 국가 출신의 미술가들도 세계무대에 진출하게 되어 주목을 받게 되었고, 그에 따라 제 3세계 국가에서 개최하는 국제미술전의 수가 늘어났다. 그러나 소수의 유명 큐레이터들이 세계의 국제미술전을 반복적으로 기획하게 되며 점차 그 전시들의 내용과 형태가 비슷해졌다는 비판이 나왔다. 대형 국제미술전의 증가는 전시가 몇몇 주요 도시에 국한되지 않는다는 장점도 있지만, 이처럼 국제미술전의 흐름을 주도하는 데에 관여했던 큐레이터들이 존재했다는 점을 드러낸다.

오늘날 한 지역에 여러 민족이 섞여 사는 현상은 더욱 많은 곳에서 나타나고 있다. 그럼에도 불구하고 다문화주의 담론은 1990년대만큼 나타나지 않는다. 1990년대 초반 미국에서도 다문화주의 담론은 당시의 이슈로 끝났다. 본 연구에서는 이것이 과연 문화의 다양성이 배려가 되어서 다문화주의가 실현되었음을 의미하는 것인지 질문하며, 미술 전시에서 다문화주의가 더 나오지 않는 이유에 대해 살펴보고자 한다.

2. 연구의 내용

2장에서는 1993년 휘트니 비엔날레에 대해 논하기에 앞서 다문화주의를 국가의 공식 이념으로 채택한 캐나다와 호주의 다문화주의를 살펴보고, 그것의 역사와 성격을 설명하고자 한다. 이어서 다문화주의의 바탕에는 식민주의로 연결되는 백인중심주의가 깔려있다는 근거를 호주와 미국을 비교하며 찾으려고 한다. 그를 위해 호주 주류 미술계에 진출한 원주민 미술에서 드러나는 다문화주의 정책의 활용에 대해 살펴보았다. 호주의 다문화주의 정책 활용에서 식민주의의 성격이 발견된다는 비판에 따라 그와 관련된 ‘서구와 타자’, ‘서구와 그 외(the West and the Rest)’의 이론을 검토하며, 이를 19세기에 부상했던 민족지학(ethnographic)박물관과 연관지어 분석하였다. 그 후에 미국의 다문화주의 등장에 대한 역사와 사회적 배경에 대해 설명하였다.

호주를 예로 드는 까닭은 호주 역시 미국과 마찬가지로 이민자들로 이루어진 국가이며 서로 비슷한 이유에서 다문화주의가 등장했기 때문이다. 또한 이 두 국가에서는 현재 미국 제 45대 대통령인 도널드 트럼프(Donald Trump)가 내세우고 있는 반(反)이민정책이나 호주의 상원의원인 폴린 헨슨(Pauline Hanson)의 ‘백호주의(White Australian)’를 표방하는 인종차별주의가 사회적으로 논란이 되는 등, 지속적으로 다문화주의와는 반대되는 이념을 국제적으로 표명하고 있기 때문이다.

따라서 본 글에서 먼저 1980년대의 호주의 상황을 분석하는 것은 이를 통해서 다문화주의가 1990년대 미국의 사회적 현상을 특정 짓는 담론이 아니라 백인민족중심의 이민 국가에서 공통적으로 강조되었다는 점을 설명하고 그 바탕에는 신식민주의가 깔려있다는 것을 밝히기 위해서이다. 그리고 1990년대 미국에서 다문화주의가 나오게 된 배경을 설명하면서 이것이 당시 정치적으로

필요했던 이유와 3장에서 다룬 1993년 휘트니 비엔날레와 연결시킬 것이다.

3장에서는 2장에서 설명한 바와 같이 미국에 다문화주의가 등장하게 된 과정과 상황, 그리고 그러한 사회 분위기에서 개최된 1993년 휘트니 비엔날레에 대해 분석했다. 휘트니 미술관 측의 전시 기획 의도와 전시의 구성에 대해 설명하고, 주요 정기 간행물이나 신문 등에서 비평가들이 전시에 대한 평가를 살펴보며 그 해의 휘트니 비엔날레가 강도 높은 비판을 받았던 이유를 분석하고자 한다. 그를 통해 이 전시의 구성에서 2장에서 논의했던 다문화주의 속의 식민주의적 요소가 있었음을 확인할 것이다.

4장에서는 1993년 휘트니 비엔날레와 같은 다문화주의를 주제로 한 전시의 영향에 따라 1990년대에 제 3세계 국가에 비엔날레, 트리엔날레 등 대형 국제미술전이 증가한 현상에 대해 주목하였다. 1990년대에 이러한 국제전시가 늘어나면서 몇몇 주류 큐레이터가 세계를 돌아다니며 다수의 전시를 기획하고 그를 통해 명성을 얻게 되었다. 이에 따라 전 세계 국제미술전의 내용과 형태가 비슷해졌다는 비판이 나왔다. 이와 관련하여 큐레이터들의 궤적에 대해 살펴보고 국제미술전의 흐름을 소수의 큐레이터가 주도하는 경향이 있었는지 논하고자 한다.

그리고 마지막 5장에서는 2000년대 국제미술전에서 그 이전 1990년대에 주요 주제로 대두되었던 다문화주의가 약화되었던 배경을 알아보하고자 한다. 2000년대에 세계 자본의 확대에 의한 미술시장의 팽창을 그것의 한 요인으로 보고, 아트페어와 경매시장을 살펴보고 자본이 미술계에서 큰 비중을 차지하게 되었음을 설명하고자 한다. 그와 함께 2000년대 주요 국제미술전의 동향을 살펴보고 다문화주의가 후퇴한 요인에 대해 논의하고자 한다.

3. 선행 연구

연구를 위해 참고한 서적과 논문은 다음과 같다. 타자와 ‘차이’를 주제로 한 전시의 한계점을 두 개의 전시를 통해 비교 분석한 바네사 존슨(Vanessa Faye Johnson)의 논문 「정체성으로서의 차이: “타자의 이야기”와 1993년 휘트니 비엔날레 Difference as Identity in “The Other Story” and the 1993 Whitney Biennial」 (2010)가 있다. 이 논문을 통해 1993년 휘트니 비엔날레에 대한 분석과 서구에서 논의되는 다문화주의에 대해 설명한 저서를 참고하였다.⁷⁾ 그리고 서구와 타자들의 개념을 파악하기 위해 문화 사회학자 스튜어트 홀(Stuart Hall)의 『모더니티: 모던 사회들의 도입 Modernity: An Introduction to Modern Societies』 (2006)을 참고하였다.⁸⁾ 다수의 대형 국제 미술전을 연구한 자료로는 찰스 그린(Charles Green)과 안토니 가드너(Anthony Gardner)의 저서 『비엔날레, 트리엔날레, 도큐멘타: 동시대 미술을 창조한 전시들 Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art』 (2016)과 조 마틴 린 힐(Joe Martin Lin-Hill)의 박사 논문을 참고하였다.⁹⁾¹⁰⁾ 그리고 21세기의 미술 시장에 대해 분석한 저서 『21세기 미술 시장의 폭발 Bick Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st Century』를 참고하였다.¹¹⁾

2017년을 기준으로 국내에서 1993년 휘트니 비엔날레를 분석한 연구로는 김진아의 「‘용광로’에서 ‘다문화주의’로: 20세기 말 미국 문화의 정체성 재규

7) Vanessa Faye Johnson, “Difference as Identity in “The Other Story” and the 1993 Whitney Biennial” (M. A. Thesis, University of Louisville, 2010).

8) Stuart Hall, “The West and the Rest: Discourse and Power”, *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, in Stuart Hall et al eds. (Oxford: Wiley-Blackwell, 1996), pp. 184-228.

9) Charles Green and Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art* (West Sussex: John Wiley&Sons Ltd., 2016).

10) Jone Martin Lin-Hill, “Becoming Global: Contemporary Art Worlds in the Age of the Biennials Boom” (Ph. D. Dissertation, New York University, 2004).

11) Georgina Adam, “Emerging Economics”, *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st Century* (Burlington: Lund Humphries, 2014).

정과 미술 전시회들(1988-1993)」(2005)이 있으며, 동일 연구자의 해외 학위 논문으로 「“타자들”로의 초대: 현대 미국 미술과 미국인의 정체성의 재구성, 그리고 1993휘트니 비엔날레 Invitation to the Other: The Reframing of “American” Art and National Identity and the 1993 Whitney Biennial in New York and Seoul」(2004)가 있다.¹²⁾ 이 논문은 1960년대부터 1993년까지의 미국의 주요 전시들에 반영되어 나타난 미국의 정체성과 문화적 차이에 관해 집중적으로 고찰하였다.

12) Jina Kim, “Invitation to the Other: The Reframing of “American” Art and National Identity and the 1993 Whitney Biennial in New York and Seoul” (Ph. D. Dissertation, Binghamton University, 2004).

II. 다문화주의 담론의 등장과 성격

1990년대 초에 미국 사회는 더 이상 백인중심의 문화동질성을 미국의 핵심 가치로 내세울 수 없음을 실감하며 다문화주의를 새로운 규범으로 표명하였다. 당시 미국 사회의 여러 영역에서 다문화주의 담론을 활발하게 다루었다. 그러나 이에 대한 논의는 미국에서 곧 쇠퇴하게 되었다. 본 장에서는 이러한 현상에 대해 논하기에 앞서 다문화주의가 공식 이념으로 채택되었던 캐나다와 호주에 대해 설명한 후 미국의 다문화주의에 대해 살펴보고자 한다. 그리고 다문화주의와 1993년 휘트니 비엔날레를 다음 장에서 연결시킬 것이다.

미국에서 1990년대 초에 크게 대두되었던 담론인 다문화주의의 용어는 1950년대에 스위스에서 처음 쓰였다. 이것은 4개의 공용어를 사용하는 스위스의 다언어정책을 의미했다. 이후 1960년대에 서구 사회가 문화적 다양성에 대처해야 할 필요성을 느끼기 시작하며, 1970년대 캐나다에서 이 용어가 가치를 지닌 정책 용어로 처음 사용되기 시작했다. 호주 또한 그 시기에 다문화주의를 공식적으로 채택하며 이 담론은 더욱 확산되었다.¹³⁾

특히 호주와 미국에서 다문화주의가 나오기까지의 역사를 살펴보면 백인 중심적 사회에서 유색인종의 이민자들과 타협이 필요하기에 그에 대한 대안으로 이 담론이 나온 것을 볼 수 있다. 이 장에서는 캐나다와 호주의 다문화주의 정책의 등장 배경과 호주의 다문화주의 비판을 통해 이 담론의 성격에는 신식민주의가 깔려있음을 연결지을 것이다.

1. 다문화주의의 등장의 배경과 역사

13) 최혜자, 『캐나다의 다문화주의 이해하기』 (서현사, 2013), p. 34.

1971년 캐나다는 세계 최초로 다문화주의라는 이념을 국가 정책으로 채택하였다. 캐나다는 이민 국가라는 점에서 건국 초기부터 사회통합 문제가 중요한 국가 과제 중 하나였는데, 공동체에 존재하는 문화 간의 다름으로 인해 국가 발전이 방해되고 국가가 분열되게 됐을 때, 함께 살아가는 방법으로 다문화주의를 받아들였다. 캐나다의 다문화주의에 대해 연구한 최혜자는 캐나다 건국과 사회 구성을 둘러싼 역사적 과정을 통해 현재 캐나다가 가진 사회통합의 과제는 크게 세 가지로 구분된다고 썼다. 이는 원주민, 영국과 프랑스의 협정 그룹, 그리고 전 세계에서 온 이주민들로, 이것이 바로 캐나다의 문화적 다양성의 원천이라고 설명했다.¹⁴⁾

캐나다의 다문화주의는 1960년대 주민의 80% 이상이 프랑스계 이주민으로 구성된 퀘벡 주가 캐나다 연방으로부터 분리 독립하고자 하던 운동에 대한 대응 차원에서 제시되었다. 영국계와 프랑스계의 충돌은 캐나다가 하나의 공동체를 형성하는 데 가장 큰 걸림돌이 되었다. 1960년대에 이러한 분위기는 최고조에 달하였고, 이에 캐나다 정부는 사회 통합을 위한 타협을 해야만 했다. 이것이 캐나다 다문화주의의 기본 토대가 된 것이다.¹⁵⁾ 캐나다의 다문화정책은 ‘이중 언어정책’에서 시작되었다. 캐나다는 이때 공용언어법(Official Languages Act)을 제정하고 1971년에 다문화주의를 공식으로 선언하였다. 캐나다의 다문화주의는 이처럼 자국 내 사회통합정책으로 수용되었으며, 이는 캐나다 다문화주의의 중요한 특징이라고 최혜자는 설명했다.¹⁶⁾

캐나다는 이민 정책에 있어서도 국내 노동인력의 부족으로 오랫동안 유지하던 유색인종에 대한 차별을 포기하고, 1962년 이민법을 개정하였다. 이로 인해 신규 이주민이 대거 유입되었다. 기후와 여건이 좋은 미국 지역과 달리 혹독한 환경을 가진 캐나다는 언제나 미국보다 나은 이민 조건을 내걸고 이주민

14) 위의 책, p. 73.

15) 위의 책, p. 35.

16) 위의 책, p. 36.

유인 정책을 펼쳐야 했다. 그리하여 관대하고 자유로울 뿐 아니라 파격적인 이민 조건을 제시하게 되었고, 이는 이민자를 적극적으로 지원하는 캐나다 공공 환경의 기초가 되었다. 캐나다 이민정책은 인종과 관계없이 기본 요건이 되면 이민을 받아들이는 정책으로 바뀌게 되었다.¹⁷⁾

캐나다와 마찬가지로 호주는 학교 과정이나 다른 기관에서 다문화주의 용어가 사용되고 이것이 확산되는 데에 선구자적인 역할을 했다.¹⁸⁾ 호주의 다문화주의는 노동력 수급이라는 경제적인 이유를 기반으로 출발하였다. 18세기 후반에 영국인들은 호주의 뉴 사우스 웨일즈(New South Wales)를 범죄자 유배지로 사용하다가 점차 식민지로 만들기 시작했다. 이후 호주는 1850년대에 백인들이 중국인 금광 채굴자들을 견제하며 중국인의 호주 이민에 제한을 둔 것을 기반으로 하여 백호주의 정책을 시행하였다. 백인들은 후에 자신들의 자리를 위협하는 모든 이민자들을 견제하였는데, 특히 그들이 하등의 인종으로 취급한 아시아인 및 유색인종에게 엄격하였다. 이와 같은 백호주의 정책으로서의 이민제한법은 1901년에 시행되었다.

또한, 2차 세계대전에서 일본과의 교전이 발발하며 호주는 백호주의의 철학을 강화하였다. 2차 세계대전 발발 이후 호주는 많은 사람들의 피난처가 되었다. 처음에는 소련에게 점령당한 동유럽 국가들의 사람들이 피난을 하였다. 전쟁이 계속되는 동안 비-백인 난민들이 호주로 들어오게 되었다. 많은 국가로부터 사람들이 호주로 피난을 갈 수 있었던 이유는 호주가 UN과 난민을 수용하기로 협의를 보았기 때문이다. 호주는 전쟁이 끝난 후 고국으로 돌아가지 않은 난민들, 그리고 피난 동안 호주인과 결혼한 일본인 여성들의 이민을 받아들이기로 1949년에 결정하였다. 그리고 1970년대에는 베트남 전쟁으로 인한

17) 위의 책, pp. 68-69.

18) Nathan Glazer, "The Multiculturalist Explosion", *We Are All Multiculturalists Now* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), p. 7.

베트남 난민을 받아들이며 이를 시작으로 백호주의 정책의 폐지가 서서히 진행되었다. 호주 정부는 영국과 서유럽 국가의 노동력을 수입하기 위해 노력하였는데, 이러한 이민정책은 호주 대륙에 흑인이나 아시아인을 배제한 백인 민족의 국가를 건설하고자 하는 건국 이상에 기초한 것이었다. 그러나 2차 세계 대전 종료 이후 급속히 경제가 팽창함에 따라, 호주가 극심한 노동력 부족에 부딪치며 백호주의 정책은 1973년에 법적으로 종료되었고, 1975년 인종차별 금지법이 제정되면서 다문화주의 이념이 공식적인 정책으로 자리 잡게 되었다.¹⁹⁾

미국은 앞서 말한 캐나다, 호주와 달리 다문화주의를 공식적인 국가 가치로 받아들이지는 않았지만 다양한 문화적 주체의 성립과 다원적 요소가 증가되고 있음을 인식하고 이에 부응하는 정책을 수립하였다.²⁰⁾ 다른 유럽 국가들도 그 시기에 사회 내에 다원적인 요구가 있었지만, 본 논문에서 호주와 미국을 강조하는 것은 이들이 공통적으로 건국 당시 이민자의 나라로 출발했으며, 미술 영역에서 다문화주의를 활용하는 방법에서 유사점을 찾을 수 있기 때문에 호주와 미국 미술에서의 다문화주의에 대해 논하고자 한다.

미국과 호주와 같은 이민 국가에서 논의되는 다문화주의 담론은 ‘문화적 동질성(cultural homogeneity)’과 밀접하게 연결되어 있다. 이것은 호주의 백호주의 정책과도 맥락을 같이 한다. 1984년 에섹스 대학교에서 “유럽과 타자들(Europe and Its Others)”이라는 주제로 사회학 학회를 열었는데, 스네자 거뉴(Sneja Gunew)가 이 학회에서 호주의 다문화주의의 효용성에 대해 발표하였다.²¹⁾ 거뉴는 당시 호주에서 다문화주의의 수용에 대한 상반된 입장들에 대해

19) Migration Heritage Center: New South Wales 웹사이트; 출처

<http://www.migrationheritage.nsw.gov.au/exhibition/objectsthroughtime-history/about-objects-through-time/index.html>, 2017.03.22.

20) 최혜자(주 13), p. 37.

21) Sneja Gunew, “Australia in 1984: A Moment in the Archaeology of Multiculturalism”, in Francis Barker, ed., *Europe and Its Others: Proceedings of the Essex Conference on the*

정리했다. 거꾸에 따르면 호주의 보수적 비평가들은 다문화주의를 지배적 가치의 반대의 단어로써 구축하였다. 그들은 다문화주의가 호주의 표면적인 특징인 백인종적 동일성(anglomorphie unity)의 신화를 약화시킨다고 보았다.²²⁾ 호주는 영국인 이민자의 자손으로 이루어진 백인의 국가인데 여러 인종의 이민자들을 수용하는 다문화주의는 그 기반을 흔든다는 것이다. 호주와 마찬가지로 미국 역시 영국인의 정착 초기부터 인종적, 문화적 동질성에 대한 사안이 끊임없이 대두되어 왔다.

캐나다와 마찬가지로 호주 역시 원주민의 사회 통합이 다문화주의 정책의 일환이었다. 1980년대 말 크게 활성화되었던 호주의 동시대 원주민 미술과 원주민에 대한 다문화주의 정책에 대해 앤 마리 윌리스(Anne-Marie Willis)와 토니 프라이(Tony Fry)가 비판하였다. 윌리스와 프라이는 1988년에 쓴 글에서 당시에 최근 몇 년간 원주민 미술이 전례 없는 주목을 받았으며, 미술관의 지하 창고나 ‘부족 미술’의 부분을 차지하던 원주민 미술이 동시대 미술의 공간에 등장했다고 썼다. 도시에는 원주민 미술을 전문으로 다루는 갤러리가 많이 생겨났고, 그것들은 지방에 거주하는 원주민 미술가와 호주의 국제 미술시장과 기업 수집가들을 연결하는 역할을 했다. 이 시기는 호주가 백인 정착 200주년을 앞둔 때였다. 우연하게도 이 시기에 동시대 호주 원주민 미술이 전시에서 많이 나타나게 되었다. 이를테면 아시아 소사이어티 갤러리(Asia Society Gallery)와 세계에서 가장 큰 원주민 미술 컬렉션을 보유한 남호주 미술관(South Australia Museum)의 합동 전시인 《꿈: 호주 원주민 미술

Sociology of Literature, July 1984, Volume 1 (Colchester: University of Essex, 1985), p. 180.

22) 여기서 백인종적 동일성의 신화는 호주를 백인의 사회라고 규정하며, 이의 언어, 기초 기관들, 그리고 일반적인 삶의 방식은 영국 섬에서 비롯되었다고 주장하고, 호주에서는 영국 문화가 지배적이라고 믿는 것이다. 이에 따르면 백인과 그 외의 민족 모두를 포함한 호주인의 대부분은 백인종적 성격을 갖길 원하며, 백인종적 사회는 모든 우월한 가치를 갖고 있다는 것이다.

Dreamings: The Art of Aboriginal Australia》이 1988년과 1990년 사이에 뉴욕, 시카고, 멜버른, 아델라이드를 순회했다. 이 전시는 인류학자 피터 서튼(Peter Sutton)과 크리스토퍼 앤더슨(Christopher Anderson)이 기획했다.²³⁾ 윌리스와 프라이는 호주의 백인이 원주민 미술을 전략적으로 이용하여 그들이 그동안 원주민 문화에게 지속적으로 행한 부당한 대우를 감추려 했으며, 실제로 호주의 백인은 원주민 문화에 대해 신식민주의의 형태를 취하고 있다고 비판했다.²⁴⁾ 호주의 원주민들은 200주년 기념 축제의 어떤 행사에도 참여하지 않겠다고 밝히며 이 축제에 대한 불편함을 드러냈다. 윌리스와 프라이는 이러한 당시의 상황을 “과거부터 현재까지 제 1세계의 미술 기관에게 착취되어온 제 3세계의 미술”이라고 표현했다. 윌리스와 프라이는 호주의 원주민 미술이 시장에서 호황을 누렸던 것을 원주민의 ‘정치적인 발전(political progress)’과 연결짓는 것, 그리고 원주민에게 자결권이 주어졌다고 이해하는 것에 대한 오류를 지적했다.

이와 관련하여 거뉴는 1984년 발표에서 다문화주의는 종종 시각적 도구를 통해 나타나는 효과적인 보상으로서 작용한다고 지적했다. 거뉴는 이 전략이 지난 200년간 문명화와 발전이라는 이름으로 유럽인들이 호주를 식민지로 만든 것을 용인하도록 한다고 설명하며 원주민들은 200주년을 축하하지 않을 것이라고 썼다.²⁵⁾

윌리스와 프라이는 원주민 미술 자체에 집중하는 것은 당시 일부 원주민 미술가의 ‘성취’를 호주 사회 내 원주민의 권리에 발전이 있는 것으로 보이도록 하며, 그들의 토지권, 건강, 주거, 취업 등 사회 정의와 관련된 중요한 정치적

23) Hans Belting et al., ed., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Karsruhe: ZKM; Cambridge and London: The MIT Press, 2013), p. 124.

24) Anne-Marie Willis and Tony Fry, “Art as Ethnocide: The Case of Australia”, *Third Text* 2:5(December 1988), p. 4.

25) Gunew(주 21), p. 179.

사안으로부터 탈구되도록 유도한다고 밝혔다. 호주 사회 속에서 원주민이 실제로 처한 상황을 미술의 선전적 효과로 감추었다는 것은, 호주나 외국의 주류 미술관 또는 갤러리에서 더 많은 원주민 미술 작품이 전시되고 팔림에도 불구하고 그들의 보건 수준, 교육, 수명 등이 호주의 평균보다 저조하다는 사실을 통해 알 수 있다.²⁶⁾

윌리스와 프라이는 호주가 1980년대 말에 원주민 미술을 선전하고 가르쳤던 이유는 200년 가까이 원주민이나 다른 이민자 그룹에게 역사적으로 행해진 무수한 형식의 인종차별과 관련이 있다고 했다. 동시대 원주민 미술의 주류 사회 진출이라는 형식적인 ‘성공’이나 표면적인 ‘발전’의 모습에 기대는 것은 주류 사회의 문화에 동화된 ‘건강한’ 모습의 원주민 미술을 강조하여 본질적인 구조적 불평등에 대한 비난을 모면하려는 것이라고 비판했다.²⁷⁾ 이들의 주장에 따르면 동시대 원주민 미술의 주류 사회 진출은 시각적 효과를 통해 아직도 사회에 만연해 있는 본질적인 인종차별을 감추고 주류 사회의 지배적 권력을 유지하려는 정치적 도구로 사용되었다는 것이다. 호주 정부가 다문화주의 용어를 활용하는 방법에 대해서 부정적으로 생각했던 라클란 치프먼(Lachlan Chipman) 역시 다문화주의는 신식민주의의 연장이며 그것은 영국의 문화를 유지하고 호주 원주민 문화의 관리자 역할을 함으로써 소위 호주 본토의 문화를 인정하기를 거부한다고 주장했다.²⁸⁾

호주의 소수인종이 겪는 사회적 불평등과 다문화주의와 관련된 전시와 그 목적이 유사한 예는 미국에서 1980년대에 시작된 라틴계 미국 미술가들의 전시 붐이 있다. 마리 카르멘 라미레즈(Mari Carmen Ramirez)는 1980년대에 라틴 전시가 성행했던 것은 신식민주의 정치에 있어 예외가 아니었다고 전하며,

26) Willis and Fry(주 24), p. 5.

27) 위의 글, pp. 17-18.

28) Lachlan Chipman, "Multiculturalism and Australian Writing", a talk delivered on the ABC's *Books and Writing*, June 13, 1984; Gunew(주 21), p. 180에서 재인용.

“전시의 화려함 뒤에는 정치적, 외교적 망들이 존재했다. 이는 미국이 중앙아메리카 정부를 지배하고 중앙아메리카를 지지하는 라틴계 미국인들을 그로부터 멀어지게 하려는 시도부터 마케팅 회사들이 미국 내 라틴계 소비인구를 장악하려는 시도까지 있었다”고 썼다.²⁹⁾ 그녀는 미국 내 라틴계 민족에 대한 시각과 재현은 미국의 외교 정책과 밀접하게 관련이 있을 뿐 아니라 두 대륙 간의 불균형적인 교류를 드러냈다고 설명했다. 이를 보여준 1980년대에 열렸던 대부분의 라틴계 미국인 전시들은 조망하는 형식을 따랐고, ‘제 1세계’의 미술가들과 라틴계 미국인 미술가들 사이의 ‘다름’을 보여주고 정의하였다. 또한 그들의 목적을 달성하기 위해서, 전시들은 유럽의 모던 미술의 분류를 적용하거나 스스로의 분류를 구축했다.³⁰⁾ 이와 같이, 당시 수가 증가했던 라틴계 미국인들이 제도권의 불평등에 대한 목소리를 내면서 주류 기관들이 이들의 미술에 주목하여 전시하게 되었지만, 라미레즈가 서술한 것처럼 그 전시들은 미국이 중앙아메리카를 장악하는 데 도구로 사용되었던 것이다.

미술가 기예르모 고메즈-페나(Guillermo Gomez-Pena)는 미국 내 라틴계 미국인 미술을 중심으로 다문화주의 전시의 패러다임을 분석한 그의 글에서 “현재 문화 기관과 후원 기관에서 사용되는 언어는 민족 중심적이며 불충분하다. ‘히스패닉’, ‘라티노’, ‘소수 민족’, ‘주변의’, ‘대체의’, ‘제 3세계’와 같은 용어들에 는 오류가 있으며 이념적인 암시로 가득하다고 주장했다. 이 용어들은 잘못된 카테고리화 신식민주의적 계급을 만든다”고 지적하며 다문화주의 담론에 내재되어있는 신식민주의적 요소를 강조하였다.³¹⁾

29) Mari Carmen Ramirez, “Beyond ‘the Fantastic’: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, in Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic* (Cambridge: Massachusetts, 1996), p. 230.

30) 위의 책, p. 232.

31) Guillermo Gomez-Pena, “The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community” (1990), in Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic* (Cambridge: Massachusetts, 1996), p. 184.

윌리스와 프라이는 또한 호주의 주류 문화 기관에 진출한 파푸니아(Papunya)와 래밍기닝(Ramingining)의 미술을 예로 들어 호주 주류 사회와 원주민 사회 사이에 존재하는 인종차별의 문제와 유럽중심적 관점에 대해 설명했다. 이들은 서로 다른 두 문화를 ‘원주민 미술’이라는 총체적 이름 아래에 포함하는 것은 미술사와 큐레이터의 분류를 통해서 이루어지며, 이를 위해서는 유럽중심적 관점의 권력과 그 권력이 인식을 구축하는 방법이 필수적으로 작용한다고 썼다. 문화 기관의 큐레이터 프로그램을 통해 원주민 문화를 관리하는 것은 동화 정책의 민족 중심적 성격을 갖고 있다. 이처럼 문화 기관 안에 원주민 미술이 진입한 것은 기관이 원주민의 미술을 가져가는 것에 더해 그들의 미술을 기관의 방법으로 관리하게 되는 이중의 위험이 있다고 주장했다. 윌리스와 프라이는 이것을 원주민의 문화적이거나 정치적인 결정권을 무시하고, 고의로 그들의 문화를 파괴하여 민족문화말살을 초래하는 것이라고 비판했다.³²⁾

이처럼 백인 주류 문화와 그 외의 문화에 대해 구분하는 것은 유럽중심주의(Eurocentrism)에서 비롯된 것이다. 유럽중심주의는 서구적 가치를 중심으로 하여 그 외의 문화를 ‘타자’로 구분하고 서구의 관점에서 분류하는 것이다. 스튜어트 홀은 서구는 인종이나 지역의 문제가 아니라 가치 체계나 경제 수준 등에 따라서 나뉘는 하나의 개념으로 자리 잡았다고 설명했다. 그것은 서구의 가치 기준에 따르는 문화는 서구에 편입될 수 있다는 것을 의미하며 그렇기 때문에 동유럽은 서구가 아니지만, 일본은 경제 발전의 수준에 따라 서구가 될 수 있다는 것이다.³³⁾ 이와 같은 기준은 서구의 개념이 자리를 잡은 이후 서구에 속하지 않는 국가들에 대한 고정관념을 갖도록 만들었다. 서구가 갖고 있는 특징은 유럽이 비유럽 사회와 접촉하며 그들 스스로 발견한 비유럽 사회

32) Willis and Fry(주 24), pp. 9-10.

33) Hall(주 8), pp. 185-86.

와의 다른 점, 이를테면 역사, 환경, 문화, 발전의 단계에 있어 그들과 다른 점을 비교하며 스스로에게 부여한 것이기 때문이다.³⁴⁾ 서구와는 다른 문화를 ‘타자’로 구분하는 것은 궁극적으로 유럽이 다른 국가를 식민지로 만드는 데에 유리한 것이 되었다. 서구는 이를 통해 세계 권력의 구조 체계에서 서열을 정하여 타자의 문화를 하위에 놓았다.

서구가 다른 문화에 대해 이야기하고 재현하는 방법은 다양하지만, ‘서구와 그 외의 세계(the West and the Rest)’의 개념 안에서 재현하는 것은 특히 서구 중심적이고 유럽중심적이다.³⁵⁾ 이러한 태도는 유럽이 세계를 탐방하며 다른 대륙과 문화를 발견하던 시기에서 비롯되었다. 유럽은 그들 관점에서 나눈 문화적 구분, 언어, 이미지, 그리고 사고방식을 그들이 발견한 ‘새로운 세계’에 적용시켜 그 세계에 대해 묘사하고 재현하고자 했다. 그리고 유럽은 그 ‘새로운 세계’를 이미 존재하는 그들의 개념의 체제에 끼워 맞추거나, 그들의 기준에 따라 분류하고, 또한 서구의 전통에 따른 재현에 그들을 흡수시키려고 했다.³⁶⁾ 그 결과로, 유럽의 기준에서 당시 새로 발견한 비유럽 국가들은 유럽보다 하등한 문화를 가졌다고 인식되었으며, 더 나아가 그들은 계몽되고 사회적으로 발전해야할 대상으로 여겨졌다. 이러한 전략은 유럽 국가들이 비유럽 국가들을 식민지로 점령하고 그들의 자원을 착취하는 데에 용이하게 작용하였으며, 유럽 국가들에게 필수적인 개념이 되었다. 유럽의 인식과는 상관없이, ‘타자’의 문화들은 복잡한 구조를 갖추고 기능하는 사회로서 존재하고 있었다. 그러나 유럽인의 눈에 그들은 ‘유럽이 아닌 문화’일 뿐이었으며, 그들의 ‘다름’을 배척하고 서구의 문화에 종속시키고자 했다.³⁷⁾

서구의 고정관념 안에서 그들의 목적 달성을 위해 다른 문화를 전시하여 보

34) 위의 책, p. 187.

35) 위의 책, p. 188.

36) 위의 책, p. 204.

37) 위의 책, pp. 188-204.

여주는 행위는 19세기의 민족지학박물관(ethnographic museums)의 부상에서 그 역사를 찾아볼 수 있다. 민족지학박물관은 ‘다른 문화’의 민예품이나 민족 지적인 물체를 보여주는 기관이다. 민족지학의 ‘민족’은 사람, 인종, 국가를 의미하며, ‘지학’은 쓰다, 묘사하다를 의미한다. 이처럼 민족지학의 보편적인 의미는 민족의 국가를 그들의 관습, 습관, 차이점을 묘사하는 것이다.

민족지학박물관은 서구가 타자를 고정관념화 하는 방법에 의해 만들어진 다. 고정관념화는 인종적 차이의 재현에 있어서 중심이 되는 방법이다.³⁸⁾ 고정관념화는 권력이 불균형하게 적용될 때 발생하며, 그 권력은 주로 종속적이거나 배제된 집단에게 행해진다. 이 권력의 한 양상이 바로 유럽중심주의이다. 페터 바이벨(Peter Weibel)은 유럽중심적인 배제의 방법론은 분리의 징후에 의하여 표현되며, ‘미술관’과 ‘민족지학박물관’의 분리는 포함과 배제의 차이점을 드러낸다고 썼다. 배제의 방법론은 미술가와 그의 작품을 문화적 타자의 틀로 정의하는 성격을 갖고 있다. 주로 미술관은 관람객이 미적 즐거움을 느끼는 장소로 기능하지만, 미술관의 실제의 전시와 배치는 미술관과 민족지학박물관의 혼합한 형태를 띤다. 미술관은 거의 간접적으로 문화적 차이의 이슈를 강조한다고 주장했다.³⁹⁾ 특정 민족 문화의 증거로서 동시대 미술을 수집하고 전시하는 민족지학박물관의 새로운 경향은 새로운 국제주의의 관점에서 문제가 된다. 이는 미술가와 미술 작품을 문화적 타자로 규정하기 때문이다. 비서구인 동시대 미술가들은 미술이 아닌 ‘서구적이지 않은’ 것을 보여주기 위해 문화사 박물관에 전시된다.⁴⁰⁾

38) Stuart Hall, “Spectacle of the ‘Other’”, in Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: SAGE Publications Ltd., 1997), p. 257.

39) Peter Weibel, “Jenseits des weissen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolismus” in Peter Weibel, ed., *Inklusion/Exklusion*, (DuMont Buchverlag, 1997), p. 11; Lotte Philipsen, “New International Influences”, *Globalizing Contemporary Art: The Art World’s New Internationalism* (Aarhus: Aarhus University Press, 2010), p. 95에서 재인용.

40) 위의 책, p. 96.

민족지학박물관의 재현 방식의 예로는 1989년 파리의龐피두 센터(Centre Georges Pompidou)에서 열린 《대지의 마술사들 Magiciens de la Terre》이 있다. 《대지의 마술사들》은 포스트콜로니얼리티에서 혼합성을 특히 중시했던 전시 중 하나이다.⁴¹⁾ 애니 콤스(Annie E. Coombes)는 1980년대 말부터 1990년대 초까지 주류 서구 사회에서 논의되었던 포스트콜로니얼리즘의 정후로 나타난 서구와 타자의 새로운 관계를 정립하는 전시들에 대해 설명하였다. 서구의 문화 기관들은 서구와 타자의 문화 접촉에 의해 만들어진 물체를 의식적으로 전시하며 혼합성(hybridity)을 강조하였다. 호미 바바(Homi Bhabha)는 ‘서구와 그 외’라는 이분법을 넘어서 그 사이에 놓여 있는 ‘혼합성’의 개념에 집중했지만, 콤스는 ‘혼합성’을 서구와 서구의 이전 식민지들 사이에 존재하는 긴장감과 상응하는 정치적 이해관계를 무효화하는 도구라고 설명했다. 그녀는 ‘혼합성’은 항상 서구와 비서구의 접촉에 대한 것으로만 여겨지고 서구의 대도시 속에 사는 ‘타자’에는 적용되지 않는다고 지적했다.⁴²⁾

《대지의 마법사》에서는 완전히 다른 문화를 가진 서로 다른 아프리카 지역의 물체들을 가져다 놓았는데 세사레 포피(Cesare Poppi)는 이것을 식민주의자들이 유럽으로 그 지역의 ‘표본’을 가지고 돌아간 것과 같은 태도로 보았다.⁴³⁾ 수많은 파리의 평론가와 미술사가들이 《대지의 마법사》가 소위 문화제국주의와 주변의 타자에 대한 초월적인 이론에 대해 알지 못했다고 비판했음에도 불구하고, 이 전시는 1990년대에 급증했던 국제미술전에서 전시가 주제에 따라 구성되는 경향의 모델이 되었다. 또한 그 국제미술전들은 예외 없

41) Johanne Lamoureux, “From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics”, *Art Journal* 64:1(Spring, 2005), p. 68.

42) Annie E. Coombes, “Inventing the ‘Postcolonial’: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating” (1992), in Donald Preziosi, ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2009), pp. 486-97.

43) Cesare Poppi, “From the Suburbs of the Global Village: Afterthoughts on Magiciens de la Terre”, *Third Text* 5:14(March 1991), p. 94.

이 글로벌하게 미술가를 선정하길 원했다고 그린과 가드너가 전했다.⁴⁴⁾ ‘다름’을 강조하여 타자의 문화를 기관의 주제의식에 따라 분류한 방식은 다음 장에서 논의할 1993년 휘트니 비엔날레에서도 발견된다. 이 비엔날레는 다문화주의를 표방하며 다양한 비주류의 미술가들을 주류 미술계로 진출하도록 한 듯이 보였으나, 위에서 논의한 민족지학박물관 분류 체제의 성격을 띠고 볼 수 있다.

사회적 지식을 생산하는 데 있어 전시와 미술관의 역할을 의미하는 전시의 정치학(politics of exhibiting)의 관점에서, 수집하고 전시하는 행위는 중립적인 것이 아니라 특정 문화를 재현하는 강하고 효과적인 방법이라고 헨리에타 리드치(Henrietta Lidchi)는 설명했다. 그녀에 따르면 전시의 정치학은 한 문화가 권력의 정밀한 검토의 대상이 되도록 만들며, 이것은 역사적으로 불평등한 서구의 권력과 타자의 사람들 간의 관계에서 비롯된다.⁴⁵⁾ 다문화주의가 등장한 역사적 배경과 그것이 사용된 방법을 살펴보면 다문화주의에서 식민주의적인 성격을 찾을 수 있다. 호주의 라클란 치프먼이 지적했듯이, 다문화주의는 다른 문화에 대한 백인의 지배적인 태도와 관련 있으며, 신식민주의의 또 다른 이름으로 이해될 수 있다.

1980년대에 호주 원주민 미술에 적용된 다문화주의 정책의 비판을 통해 호주의 주류 백인이 다문화주의를 어떻게 사용하였는지 그 일례를 살펴보았다. 윌리스와 프라이의 주장에 따르면 호주의 백인은 원주민에게 행해지는 부당한 행위나 그들이 보장받지 못한 권리를 원주민 미술의 선전으로 감추려했다. 또한 원주민 미술이 주류 문화 기관에 진출하도록 도우면서, 원주민 미술을 그 기관의 관리 하에 두어 스스로의 문화에 대한 자결권을 박탈하고, 백인의 관

44) Green and Gardner(주 9), p. 34.

45) Henrietta Lidchi, “The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Culture”, in Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: The Open University, 1997), pp. 184-99.

점으로 원주민 미술을 분류했다.

2. 미국의 다문화주의

사회학자 네이션 글레이저(Nathan Glazer)에 따르면 1990년대 미국에서 ‘다문화주의’는 생소한 단어였다. 그는 그 이전에는 ‘문화 다원주의(cultural pluralism)’와 ‘이(異)문화간 교육(intercultural education)’이 이민자나 소수자 공동체의 문화를 어느 정도 존중하는 것과 같은 사안을 표현하는 단어로 쓰였다고 설명했다. 그가 서술했듯이 여러 단어들이 출신지역이 다른 공동체들도 모두 미국의 인구를 형성하고 있으며, 공통된 문화와 사회의 일부분이라는 현실을 표현해왔다.⁴⁶⁾

위에서 설명한 1980년대 라틴계 미국인 미술가의 전시 붐을 통해서 알 수 있듯이, 미국 내 소수 민족 공동체의 정체성과 관련된 문제는 이 이전부터 거론되어 왔으며, 1990년대 미국에서 하나의 규범으로 자리 잡았던 다문화주의는 미국의 주류 문화로 인식되는 지배적인 백인의 문화를 고수하려는 ‘문화적 동질성’에 대한 믿음의 대안으로서 나타났다. 글레이저는 다문화주의의 옹호자들에게 이것은 민족·인종적 다양성에 있어 입장을 취하는 태도라고 설명했다. 다문화주의의 옹호자들은 ‘동화’와 ‘융광로’의 이미지를 미국의 지배적 문화로 정의하는 것을 거부하는 대신에, 각 민족·인종의 특수성(distinctiveness)을 유지하는 것을 은유하는 ‘샐러드 그릇’ 또는 ‘아름다운 모자이크’ 등의 단어를 사용했다. 또한 그들에게 다문화주의는 그 어떤 민족·인종적 공동체와 연결된 문화적인 주제도 다른 것보다 우선적이지 않고, 미국 문화가 모든 소수 민족 공동체와 관련된 주제의 복잡한 혼합의 산물이며, 편

46) Glazer(주 18) p. 8.

견과 차별이 없는 더 나은 미국의 새로운 이미지가 되었다.⁴⁷⁾ 클레이저가 썼듯이, 다른 문화 집단에 대한 편견을 갖고 배제하는 행위에서 벗어나 문화적 다양성을 인정하고자 하는 담론이다. 이처럼 여러 문화집단이 섞여 사는 사회에서 주류 문화와 다른 소수 문화집단의 ‘차이’를 인정하는 것이 다문화주의적 태도라고 할 수 있다. 1990년대에 다문화주의가 미국에서 대두되었던 사회적 배경을 살펴보기에 앞서, 역사적으로 미국이 이의 ‘주류’ 문화를 어떻게 정의했는지 먼저 논하고자 한다.

미국의 ‘문화적 동일성의 신화’는 무엇이 ‘미국인’을 ‘미국인’으로 규정하는가, 즉 미국인의 정체성과도 관련이 있다. 빈센트 패릴로(Vincent N. Parillo)에 따르면 초기 식민지 시대부터 1990년대까지 ‘미국인’ 또는 ‘미국의 주류’의 정의는 늘 변화해왔으며, 다문화주의가 마치 1990년경에 새롭게 등장한 현상인 것처럼 유행이 되었는데, 이것은 단지 단어의 차이일 뿐 과거에 쓰였던 ‘문화 다원주의’ 등과 의미와 같다는 것이다.⁴⁸⁾

패릴로는 다문화주의가 1990년대에 성행한 용어이기 때문에 당시 많은 이들이 이것을 비교적 새로운 사회적 현상으로 여기거나 변화하는 세계 또는 새로운 정부의 정책 등의 결과로 결론지었다고 설명한다. 또한 그는 다문화주의가 식민지 시대부터 계속된 사회적 현실이지만, 미국인에게는 영국 섬에서 온 이민자들과 그들의 자손들이라는 ‘역사적 신화’가 더 일반적으로 인식된 관점이었다고 주장한다.⁴⁹⁾

미국의 식민지들이 국수주의로 통합되면서 개척자들은 미국 문화의 근본적

47) 위의 책, pp. 10-11.

48) 문화 다원주의에 대한 논쟁은 제 2차 세계대전 시기에도 있었으며, 그의 원동력은 히틀러였다. 그는 하나의 인종, 하나의 민족만이 우월하며 그것이 지배적이어야 한다고 선언했다. 그는 유대인과 흑인에 대한 혐오를 전파하였으며, 그에 반대하는 이들은 모든 민족은 동등하며 관용이 모든 이에게로 확대되어야 한다는 이념을 전쟁 중에 가르치는 것에 관심을 두었다; 위의 책, p. 88.

49) Parillo(주 5), pp. 523-24.

인 원칙인 ‘교회와 국가의 분리’를 확립하고 관용을 제도화하면서 기존의 종교적인 편견을 덮어두기로 했다. 패럴로는 이것이 미국의 다문화적 과거의 한 유산이라고 설명하면서, 종교의 자유는 사실상 민주적인 이상보다는 실용적인 필요성에 따른 것이라고 썼다. 당시 영국인, 스코틀랜드인, 스코틀랜드-아일랜드인의 합은 모든 백인의 74.2%를 차지했는데, 이들은 WASP(White Anglo-Saxon Protestant)라는 집합체로 구분되었다. 이들은 종교적 편견과 민족적 차이를 버림으로써 새로운 국가적 정체성을 표방하려 했지만 스스로 지배적인 집단으로서 규정하였다. 패럴로는 이 지배적인 집단을 ‘내부(內部)집단(ingroup)’이라고 불렀으며, 이에 속하지 않은 민족들을 집단을 ‘외집단’이라고 불렀다. 이 내부집단은 ‘주류 미국인’을 의미하기도 한다.⁵⁰⁾

문화와 사회의 구성을 이루는 것이 늘 변화하듯이, 미국도 지속적인 이민자들의 유입으로 인해 문화와 사회가 변형되었다. 새로운 이민자들이 섞이는 과정에서 내부집단의 정의도 변화하게 되는데, 이와 관련하여 패럴로는 그 정의를 누가 “진짜 미국인”인지 인정하는 기준이라고 설명했다. 위에 언급했듯이 건국 초기에는 WASP가 모든 내부집단이었다면, 1890년대에 내부집단은 이전에 외집단이었던 네덜란드인, 독일인까지도 확장되었다. 패럴로는 이와 같은 현상이 새로운 이민자들을 향한 이민 배척주의에 의해 촉발되었다고 해석했다.⁵¹⁾ 19세기 말 내부집단의 수를 다른 유럽 지역 출신의 이민자 수가 추월하면서 주류 미국인의 재정립을 야기했다. 이때 주류 미국인에 호주인과 캐나다 인도 포함했다. 그리고 1965년에 이민규제법이 완화된 후 1970년대에 제3세계 이민자 수가 유럽인 이민자 수를 넘어서면서 유색인종의 인구가 크게 늘어남에 따라 아프리카계 미국인과 원주민을 포함한 유색인종을 백인으로부터 구분했다. ‘주류 미국인’의 개념은 모든 유럽 출신의 사람들을 포함했다.⁵²⁾

50) 위의 글, pp. 532-33.

51) 위의 글, p. 538.

52) 위의 글, p. 539.

이렇게 ‘주류 미국인’의 정의는 계속 재정립되어 왔으며 그 기준은 이민자들이 점차 증가함에 따라 지배적 집단의 ‘문화적 동일성’이 침범되는 것을 우려하여 그들과 다른 이민자들을 ‘외집단’으로 몰아넣은 것이다. 그러나 더욱 많은 종류의 민족들이 미국에 섞여 살게 되면서 사회적 갈등이 깊어졌고 사람들이 각자 목소리를 내게 되었다. 이에 따라 백인 이외의 인종들을 백인 주류 문화로 동화되게 하여 ‘용광로’로 정의내리는 것은 불가능하게 되었다. 따라서 그에 대한 방안으로 미국에서 다문화주의가 나온 것이다. 이처럼 다문화주의 담론은 성 소수자, 젠더, 계급 등 다양한 가치에 대해 논하지만 다문화주의가 근본적으로 관여하고 있는 것은 인종이라는 것을 글레이저와 패럴로의 분석을 통해 알 수 있다.

이어서 1990년대 미국의 사회적인 배경을 살펴보고자 한다. 인종, 민족, 성, 정치적 ‘다름’의 통합은 1992년에 대통령으로 당선된 빌 클린턴(Bill Clinton)의 선거 캠페인의 핵심이었다.⁵³⁾ 미국은 1980년대부터 계속됐던 경제적 불평등과 인종 간의 갈등으로 인해 1990년대에 국민들의 불만족이 만연했다. 1991년 걸프전에서의 미국의 승리에 대한 환호는 곧바로 국내의 문제들에 대한 두려움으로 교체되었다. 그 문제들은 경제적 불황, 불법 이민, 가난과 실업, 에이즈 등이었다. 특히 인종에 관한 사안은 이 문제들 중 가장 중요한 부분이었다.⁵⁴⁾ 이러한 상황은 1980년부터 공화당이 연이어 집권하며 보수적인 분위기를 주도하면서 나타났다.

1980년에 공화당의 로널드 레이건(Ronald Reagan)은 낙태, 동성애, 양성애 등에 대한 공공 정책에 매우 민감한 보수 기독교인들의 강력한 지지로 대통령에 당선되었다. 그의 당선은 당시 신우파(New Right)의 부상에 따른 결과이

53) Lisa Phillips, “Approaching the Millennium 1990-2000”, *The American Century: Art & Culture 1950-2000* (New York: Whitney Museum of American Art, 1999), p. 335.

54) Erika Lee Doss, “Contemporary Art”, *Twentieth-Century American Art* (Oxford: Oxford University Press, 2002), pp. 227-28.

기도 했다. 신우파는 보수주의와 복음주의 기독교가 결합한 집단으로 갖가지 문화적 이슈에 관여하였다.

레이건 정부가 출범하면서 ‘관대함의 범람’을 배척하려는 시도가 일어남에 따라 낙태를 금지하고, 법원이 명령한 차별 폐지를 무효화하고, 연방 법원의 힘을 제한하자는 의견이 제시되었다. 한편, 레이건의 자유시장경제로 인해 소수의 상위계층은 큰 부를 쌓으면서 미국의 경제는 호황을 누렸으나 미국 내 빈부격차는 더욱 심해졌다. 그럼에도 미국 경제의 부흥을 가져온 레이건의 인기에 힘입어 그의 부통령이었던 조지 부시(George W. Bush)가 1988년에 대통령으로 당선되었다.⁵⁵⁾

부시의 재임 기간 동안 미국이 걸프전에서 승리를 거두며 대통령의 지지율은 역사상 최고를 기록했다. 그러나 지난 십여 년 간 미국인들이 겪은 빈부격차, 인종차별, 에이즈 등의 문제가 방관되었던 것에 대해 정부가 그 어떤 방안도 내놓지 않았던 탓에 미국 정치계의 판도가 바뀌게 되었다.

또한 1990년대 초 미국의 정체성에 대한 위기감과 비-백인을 향한 차별은 고조에 달했다. 아시아와 라틴 아메리카에서 온 이민자들이 늘어나면서 발생한 인종 간의 분열이 한 요인으로 작용했다. 그를 보여주는 대표적인 사례로 1992년 LA에서 백인 경찰들이 검문을 피하려고 시도한 흑인 오토바이 운전자 로드니 킹(Rodney King)을 폭행한 사건이 있다. 지나가던 민간인 조지 홀리데이(George Holliday)가 자신이 가지고 있던 캠코더로 81초 동안의 당시 현장을 담은 비디오가 전국적으로 공개되어 많은 논란이 일었다.

그 해 4월 재판의 배심원들은 킹을 폭행한 경찰들에 대해 무죄판결을 내렸다.⁵⁶⁾ 이에 분노한 흑인들은 폭동을 일으켰고 LA에서는 큰 유혈사태가 일어

55) 앨런 브링클리, 『있는 그대로의 미국사: 미국의 세기-제1차 세계대전에서 9.11까지 The United Nation』 (2004), 황혜성 외 옮김, 휴머니스트, 2005.

56) Doss(주 54), p. 228.

났다. 그 결과 50여 명의 사망자와 10억 달러의 손실이 발생했다. 이 폭동은 로드니 킹 폭행 사건에서 촉발되었지만, 폭동이 발생하자 흑인 시위대가 한인타운으로 몰려가 약탈과 방화를 일삼으면서 결과적으로 한인 이민자들이 최대의 피해자가 되었다. 역사적으로 한인 이민자들은 미국 노동시장과 관련하여 흑인 및 히스패닉과 같은 소수민족들과의 갈등을 빚었다. 당시 미국 사회에는 인종적 편견과 흑인과 백인 사이에 갈등이 만연해 있었고, 그러한 분위기 속에서 로드니 킹 사건은 흑인사회를 자극하여 인종간의 갈등을 더욱 고조시켰던 것이다. 한국민족문화대백과에 정리된 내용에 따르면 당시 미국 사법당국과 지역 언론들은 무자비한 경찰과 빈부격차, 인종차별 등 미국 사회에 잠복한 근본 문제보다는 한인과 흑인이 갈등에 초점을 맞추었다고 한다.⁵⁷⁾

이러한 상황에서 미국은 ‘미국성’의 재규정에 대한 요구를 더 이상 피할 수 없었다. 이러한 분위기는 1992년에 진보적인 민주당의 빌 클린턴이 당선되는데 큰 요인으로 작용하였다. 그는 대통령 후보로 선거 운동을 하면서 미국의 변화하는 인종 비율과 다양성에 대한 태도에 따라 ‘미국 같아 보이는’ 내각을 구성하겠다고 약속했다. 바로 전에 재임했던 부시는 16명의 각료 중 11명을 백인 남성으로 임명한 반면, 클린턴은 대통령으로 당선된 후 7명의 백인 남성, 5명의 아프리카계 미국인, 5명의 여성, 2명의 히스패닉을 각료로 임명하였다.⁵⁸⁾ 1992년에 그가 당선되었을 때 미국 정부와 사회, 문화 기관들은 문화적 다양성을 강조하는 다문화주의를 정책적인 슬로건으로 채택하였다. 클린턴은 전국적으로 방송된 “마을 회담”을 통해 미국의 다문화 시민들 간의 불일치를 치유하기 위해 인종 관계를 개선할 필요성을 논의하기도 했다.⁵⁹⁾ 로버트

57) 한국민족문화대백과; 출처

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2458631&cid=46626&categoryId=46626>, 2017.07.01.

58) Al Kamen, "A Step Back on Cabinet Diversity", *The Washington Post*, May 2013, 6; 출처

https://www.washingtonpost.com/politics/a-step-back-on-cabinet-diversity/2013/05/06/4fcd-e232-b665-11e2-92f3-f291801936b8_story.html?utm_term=.e48186d495f8, 2017.04.17.

쇼건(Robert Shogan)은 그의 책 『끝이 없는 전쟁 *War Without End*』에서 당시에 일어났던 문화전쟁에 대해 서술하며 선거에서 이기기 위한 전략으로 정치가들은 유권자들에게 문화와 관련된 사안으로 감정적인 접근을 하거나 그에 대한 긍정적인 공약을 했다고 주장했다.⁶⁰⁾ 클린턴의 정책은 미국 사회에서 더 이상 백인중심주의로 미국의 가치관을 주도할 수 없다고 판단한 것의 증거라고 할 수 있다. 이에 역사적으로 배제되었던 타자들의 문화를 백인들의 문화와 동등한 선상에 놓는 다문화주의 정책을 통해서 미국이 여러 문화가 뒤섞인 다문화적인 국가임을 표명하였다.

미국 내 소수 인종 집단의 목소리가 더욱 분명해짐에 따라 **캐안**의 정체성 문제는 정치적 측면뿐만 아니라 미적 측면에서도 활성화되었다. 조안 라무르(Johanne Lamoureux)는 1989년경 미국 백인 미술계에서는 다문화주의와 포스트콜로니얼리즘에 대한 이슈가 빠르게 전시의 주제(topos)가 되었지만, 대부분의 이런 전시들은 민주적인 사회 안에서 일어나는 배제와 차이에 대해 질문할 뿐이었다고 서술했다.⁶¹⁾ 정체성 정치, 다문화주의 및 인종주의에 관한 논쟁은 1990년대 초반의 가장 중요한 발전 중 하나였으며, 이것을 강조하는 전시들이 열리기 시작했다. 휘트니 미술관도 당시의 사회적 분위기에 응답하는 제스처로 1993년 휘트니 비엔날레를 기획했다.⁶²⁾

렉시스 데이터베이스에 따르면 미국 주요 신문들에서 다문화주의가 1988년 경부터 언급되기 시작했다.⁶³⁾ 1988년 이후 다문화주의의 언급이 증가하면서

59) Phillips(주 53), p. 335.

60) Robert Shogan, *War Without End* (Boulder: Westview Press, 2002), p. 10; Johnson(주 7), p. 15에서 재인용.

61) Lamoureux(주 41), p. 68.

62) Phillips(주 53), pp. 336-37.

63) 렉시스넥시스 그룹(LexisNexis Group)은 비즈니스 지원 및 리스크 관리 서비스는 물론 컴퓨터 지원 법률 연구를 제공하는 회사이다. 1970년대에 렉시스넥시스는 법률 및 저널리즘 문서의 전자 데이터베이스를 개시했다. 2006년을 기준으로 이 회사는 법률 및 공공 기록 관련 정보를 위한 세계 최대의 전자 데이터베이스를 보유하고 있다.

1990년도 전반에는 일상적으로 사용하는 용어가 되었다. 다문화주의가 신문들에 언급된 횟수는 1989년에 33건, 1990년에 100여건, 1991년에 600여건, 1992년에 900여건, 휘트니 비엔날레 전시가 열렸던 1993년도에는 1,200건, 그 다음해인 1994년에는 1,500건으로 정점을 찍었으나, 그 이후에는 언급 횟수가 점차 하락하였다.⁶⁴⁾ 실제로 미국에서 다문화주의에 대한 논의는 1990년대 초에 빠르게 활성화 되었으며 1993년 휘트니 비엔날레가 개최된 시기에 가장 열기를 띠었음을 알 수 있다.

3. 폴리컬추럴리즘

역사적으로 한 사회 내에 존재하는 다양한 문화에 대한 담론을 의미하는 단어가 여러 개 존재해왔음을 확인할 수 있었다. 최근에는 다문화주의의 한계를 인식한 사회학자들이 다른 의미의 다문화주의 용어인 ‘폴리컬추럴리즘(polyculturalism)’을 제시하였다. 일부 사회학 연구자들은 멀티컬추럴리즘과 폴리컬추럴리즘, 두 가지의 다문화주의 이론에 대한 연구에서 멀티컬추럴리즘은 강한 인종적 편견과 관련이 있어왔다고 주장하며, 폴리컬추럴리즘과 그 성격을 비교하였다.⁶⁵⁾ 리사 로젠탈(Lisa Rosenthal)과 셰리 레비(Sheri R. Levy)는 멀티컬추럴리즘적 접근은 인종 공동체 간의 차이를 강조하기 때문에, 그들의 다른 점에 대해 긍정적이게 다룬다 해도 인종 간의 구분이 계속된다면 차별과 편견을 피할 수 없다고 지적했다.⁶⁶⁾ 그들은 역사학자 로빈 켈리(Robin

64) Glazer(주 18), pp. 7-8.

65) Allan B. I. Bernardo et al., “Contrasting Lay Theories of Polyculturalism and Multiculturalism: Associations With Essentialist Beliefs of Race in Six Asian Cultural Groups”, *Cross-Cultural Research* 50:3(2016), pp. 231-50.

66) Lisa Rosenthal and Sheri R. Levy, “The Colorblind, Multicultural, and Polycultural Ideological Approaches to Improving Intergroup Attitudes and Relations”, *Social Issues and Policy Reviews* 4:1(2010), p. 216.

D. G. Kelly)가 1999년이 제시한 다른 이론적 접근인 폴리컬추럴리즘을 설명하며, 사람들이 과거와 현재에 이루어지는 공동체 간의 교류와 연결, 그리고 그것이 그들에게 미치는 영향을 이해한다면 편견은 점차 줄어들 것이라고 주장했다.

로젠탈과 레비에 따르면 멀티컬추럴리즘의 옹호자들은 이것이 모든 인종, 민족 공동체와 주변화된 문화들을 인정하고 한 문화가 다른 문화들의 상위에 위치해있다는 믿음에 도전한다고 주장하지만, 이를테면 미국 교육 기관에서 다문화적인 교육의 일환으로 ‘흑인 역사의 달’ 등을 지정하는 것은 공동체 간의 긍정적인 태도를 갖게 함과 동시에 편견을 갖게 한다고 지적했다. 반면 로젠탈과 레비는 캐나다에서는 멀티컬추럴리즘의 이론과 실천은 다른 인종적 배경을 가진 공동체에 대한 관용과 연결되며, 그것은 또한 캐나다에 대한 강한 믿음과 지지를 갖게 한다고 썼다.⁶⁷⁾

로젠탈과 레비는 폴리컬추럴리즘은 사람들의 민족, 인종적 배경을 인정한다는 점에서 멀티컬추럴리즘과 같지만, 과거와 현재에 이루어지는 한 사회 속의 많은 공동체 간 교류에 의해 만들어진 그들의 연결과 상호적인 영향에 집중한다. 폴리컬추럴리즘은 여러 민족이 섞여 사는 사회 안에서는 특정한 민족에게만 해당되는 ‘순수한’ 문화는 없다는 것을 강조한다. 그리고 멀티컬추럴리즘이 공동체의 차이를 강조하며 문화를 기준으로 그룹을 나누어 구분하는 것은 차별이라고 주장했다.⁶⁸⁾

이처럼 멀티컬추럴리즘을 옹호하는 것은 인종을 근본화(essentialize)하는 것과 관련 있으며, 멀티컬추럴리즘은 때때로 소수 인종 집단을 향한 강한 편견과 고정관념과도 관련이 있다.⁶⁹⁾ 그러나 폴리컬추럴리즘 이론 내에서는 그 어떤 문화도 우위에 놓일 수 없으며, 서로 연결 되어있고 상호적인 영향을 받았

67) 위의 글, pp. 220-23.

68) 위의 글, p. 224.

69) Bernardo et al.(주 65), pp. 231-50.

기 때문에 주류와 비주류로 구분할 수 없는 것이다. 본 논문에서 논의하고 있는 다문화주의는 멀티컬추럴리즘의 다문화주의이며 그것이 미국의 1993년 휘트니 비엔날레에서 드러내는 성격에 대해 살펴보고, 또한 국제 미술계의 범위에서 다문화주의적 전시 형태가 1990년대 대형 국제전시 기구에 미친 영향과 그 동향에 대해 분석하고자 한다.

III. 1993년 휘트니 비엔날레와 다문화주의

휘트니 미술관은 1993년 다문화주의를 주제로 휘트니 비엔날레를 개최했다. 이것은 앞에서 서술한 당시 미국 사회의 분위기를 대변하는 것이었다. 이 전시의 개최 기관인 휘트니 미술관은 거트루드 휘트니(Gertrude Vanderbilt Whitney)와 줄리아나 포스(Juliana Force)에 의해 1930년에 설립되어 그 다음 해에 개관하였다. 휘트니와 포스는 동시대 젊은 미국 미술가들을 위한 기관으로서 특성화하여 설립하였다.

휘트니 미술관의 전시는 일반 전시와 휘트니 비엔날레로 구분되며, 1932년에 시작된 휘트니 비엔날레는 지난 2년간의 동시대 미국 미술의 흐름을 조망하는 전시이다.⁷⁰⁾ 1990년대 초반에 휘트니 미술관의 관장을 역임했던 데이비드 로스(David A. Ross)에 따르면, 한 번의 비엔날레에서 미국과 같이 거대한

70) 휘트니 비엔날레가 2년에 한 번씩 개최되는 대형 전시의 형태로 자리를 잡은 것은 1973년부터이다. 1932년부터 1958년까지는 매년 봄과 가을에 각각 조각과 회화를 조망하는 전시를 개최하였고, 1958년부터 전시의 횟수를 1년에 한 번으로 축소하여 조각 전시와 회화 전시를 번갈아가면서 개최하였다. 1973년에 공식적으로 제 1회 비엔날레가 개최되었다. Noelle Bodick, "A Brief History of the Whitney Biennial, America's Most Controversial Art Show", *Artspace*, March 2014, 4; 출처 http://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/history_whitney_biennial-52098, 2017.05.15.

국가에서 일어난 2년 동안의 전체적인 미술적 활동에 대한 개요를 보여주는 것은 어려웠고, 따라서 비엔날레의 전시 기획은 미국 당대의 분위기를 이해하는 데 있어 중점이 되는 미국 미술의 발전이나 방향에 집중했다고 한다.⁷¹⁾

위에 서술했듯이, 1990년대 초 미국에서는 다문화주의가 중요한 사회적, 정치적, 문화적인 담론이었다. 이 담론은 문화적 다양성 정책이라는 취지하에 등장했다. 정체성에 관한 문제가 미국에서 1990년대에 중심적인 사안이었던 만큼 여러 미술관에서 사회적, 문화적 개념의 차이, 주변화, 혼합성 등을 다루는 전시가 열렸다. 이러한 분위기에 대한 응답으로 1993년 휘트니 비엔날레는 당대의 사회적 이슈를 전시에서 직접적으로 연결시켰다.

본 장에서는 1993년 휘트니 비엔날레의 기획 의도와 전시의 구성에 대해 서술하고 이 비엔날레에서 다문화주의를 적용한 방법에 대해 살펴보고, 앞에서 서술한 다문화주의 정책, 성격과 연결하여 논의하고자 한다.

1. 기획 의도와 구성

1993년 휘트니 비엔날레는 미국에서 ‘경계선’에 대한 논쟁이 고조되었을 때 개최되었다. 1980년대 말부터 미국 사회가 다원화됨에 따라 사회 각층에서 갈등들이 급격히 고조되면서 이전부터 지속되어온 인종문제에 더해 성 소수자, 이민자, 환경 등에 대한 문제들이 미국 사회의 공적 문제로 제기되었다. 이에 따라 사회적으로 미국의 정체성도 재정립될 필요성이 요구되었다. 본 전시가 이러한 요구를 반영하고 있다는 것은 당시 관장이었던 로스가 쓴 전시 도록의 서문에서 발견할 수 있다. 로스는 “공동체들은 경계와 관련하여 전쟁 중에 있다. 국가와 국가성, 민족적 근본주의, 문화의 다양성, 그리고 정체성 정치에 대

71) David A. Ross, “Preface: Know Thy Self(Know Your Place)”, *1993 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993), p. 10.

한 논쟁이 해결되지 않은 상태이다”라고 썼다. 이어서 그는 “휘트니 미술관은 미국에서 섞여 살고 있는 많은 종류의 공동체를 위한 공통의 공간으로서 역할을 한다.[...] 이 전시는 우리 시대의 미술에 깊게 관여하고 미국 미술 공동체와 미국인 미술가에게 지속적으로 헌신한다는 것을 보여주는 휘트니 미술관의 책임을 실행한다”고 쓰면서 당시 미국 사회에서 중심을 이루었던 사안과 미술계의 흐름을 전시에서 다루었음을 밝혔다.⁷²⁾

로스가 휘트니 비엔날레를 기획한 의도는 이 비엔날레의 수석 큐레이터였던 엘리자베스 서스만(Elizabeth Sussman)의 글에서도 찾아볼 수 있다. 그녀는 “현재 미술계에서 결여되어왔던 재형상화 되었지만 파편화된 집합성을 이 전시에서 제시하였다고”고 하면서 이전의 동시대 미술 전시에서 보여준 적 없던 미국 내 다원화된 문화를 본 전시를 통해 제시하였다고 밝혔다.⁷³⁾

1993년 휘트니 비엔날레는 휘트니 미술관 이사회의 멤버인 동시대 미술 수집가 에밀리 피셔 란다우(Emily Fisher Landau)의 후원에 의해 개최되었다. 전시의 퍼포먼스 부분은 필립 모리스 사의 기금으로 진행되었으며, 서스만과 휘트니 미술관의 큐레이터였던 쉘마 골든(Thelma Golden), 존 한하르트(John G. Hanhardt), 리사 필립스(Lisa Phillips)가 전시될 작가를 선정하여, 총 82명의 미술가가 참여하였다. 이 비엔날레는 다문화주의를 전시의 주제로 제시함에 따라 문화적 다양성을 의식하여 이전까지 주류 미술관이나 주류 미술사적 담론에서 배제되었던 소수민족, 여성, 성소수자인 미술가들을 선정 작가에 포함하였다.⁷⁴⁾ 그 중 30명 이상이 소수 인종의 미술가였는데, 그들은 아프리카계 미국인, 히스패닉, 아시아인 등이었다. 이 비엔날레는 주변화된 다양한 소수

72) 위의 책, pp. 9-10.

73) Elizabeth Sussman, “Coming Together in Parts: Positive Power in the Art of the Nineties”, *1993 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993), p. 14.

74) Johnson(주 7), p. 21.

정체성의 주제를 그룹화 하여 배치하였다.⁷⁵⁾

로스는 이 비엔날레의 도록이 전시의 가이드와 작품들에 대한 비판적 토론의 장으로서 역할을 한다고 썼다.⁷⁶⁾ 그러므로 이 비엔날레의 큐레이터들이 도록에 실은 글을 통해 그들이 어떠한 관심을 가지고 이 주제에 접근하였는지, 그리고 전시된 작품들이 어떠한 기준으로 선택되고 분류되었는지 파악하고자 한다.

(1) 신체에 대한 논의

서스만은 그녀의 글에서 먼저 로버트 고버(Robert Gober, 1954)에 대해 설명하였다(도 1). 그녀는 고버의 〈신문 Newspapers〉이 본 비엔날레의 전반적 기질의 패러다임을 보여준다고 소개했다. 이와 관련하여 마이크 켈리(Michael Kelly)는 고버의 작품이 성적 소수자, 환경, 여성운동 등 다른 정치적 이슈를 시적 감성으로 미묘하게 담았기 때문이라고 설명했다.⁷⁷⁾ 켈리의 작품 묘사에 따르면 고버는 위조한 신문 더미를 묶어 버린 듯이 미술관 곳곳에 두었다. 각 더미의 가장 위에 뉴욕 타임즈의 한 면을 실크스크린으로 제작한 것을 놓았는데, 그 면에 실린 기사와 광고에는 고버가 개인적으로나 정치적으로 중요하다고 생각되는 문제들을 담고 있다. 그것들은 한 미술가의 죽음이나, 낙태, 동성애, 피임, 에이즈 등 당시의 문화적 갈등에 대해 다루었다. 서스만은 이 작품이 당시의 파편화된 정체성들이 구성하는 1990년대 사회의 패러다임을 보여주었다고 썼다.⁷⁸⁾ 그녀가 말한 것처럼 이 비엔날레에 선택된 작품들은 미국의

75) Philipsen(주 39), p. 75.

76) Ross(주 71), p. 11.

77) Michael Kelly, "The Political Autonomy of Contemporary Art: The Case of the 1993 Whitney Biennial", Salim Kemal and Ivan Gaskell, eds., *Politics and Aesthetics in the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 237-38.

78) Sussman(주 73), p. 13.

문화와 정체성에 관한 논쟁이나 사건들과 직접적으로 연결되었다.

서스만은 두 가지의 구분이 비엔날레에 참여한 미술가들을 특징짓는다고 썼다. 첫째로, 미술가들은 물질적인 것이나 상황으로 직접적인 관계를 맺거나, 또는 모조, 역사, 기억, 기술을 통해 개념적인 관계를 맺으며 그들의 생각을 작품에 실현시켰다. 두 번째로, 미술가들의 작품에서 드러나듯이, 1990년대 초에 완전히 나타난 관심의 주요 통합은 ‘신체’였다. 서스만은 이 주제가 많은 미술가들과 비평가들이 무엇이 물리적인 신체와 사회적인 신체를 구성하는지에 대한 추정으로 각자 다른 방식으로 접근한 공통의 주제라고 설명했다. 이 요소들의 상호작용이 1990년대 초의 미술을 설명한다고 주장했다. 또한 그녀는 이 비엔날레에 선정된 작품들의 기저를 이루는 사회적 현실을 형성하는 것은 문화들과 정체성들의 밀접한 관계이며, 그들의 관계로부터 미술이 발생한다고 썼다.⁷⁹⁾

서스만은 기술과 복제를 통해 신체를 재현한 개리 힐(Gary Hill, 1951), 찰스 레이(Charles Ray, 1953), 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954), 슈 리 쉥(Shu Lea Cheang, 1954)을 소개했다(도 2, 3, 4). 개리 힐과 찰스 레이의 작품은 공간과 규모의 변형과 실재와 시뮬라크라의 대비를 통해 겪는 초자연적임을 통해 임팩트를 성취하였다. 이 네 작가들은 신체와 공동체의 재현에 있어 기술과 상상의 관계에 대해 다루었다고 그녀는 설명했다. 제닌 안토니(Janine Antoni, 1964)와 키키 스미스(Kiki Smith, 1954)는 여성의 신체와 그것이 나타내는 위치에 대해 다루었다(도 5). 제닌 안토니가 대충매체의 잡지에 나타나는 정형화된 여성에 대해 작품을 만들었다면, 키키 스미스는 다른 이와와 관계를 통해 자신의 다른 점을 정의하는 여성에 대해 표현했다. 낸시 스페로(Nancy Spero, 1926), 아이다 애플브룩(Ida Applebroog, 1929), 지미 더햄(Jimmie Durham, 1940)은 이미지와 문자를 통해 잊힌 기억을 재삼입하는 것을 다루면

79) 위의 책, p. 15.

서 ‘연결’에 대해 이야기 한다(도 6, 7). 이를테면 스페로는 그녀의 한 작품에서 나치에 저항하다가 죽음을 맞이한 한 여성의 매달려 있는 신체를 다루며 여성의 정치적인 활동에 대한 역사를 통해 집합적인 기억을 되살리고자 했다. 케빈 울프(Kevin Wolff, 1955)와 피터 카인(Peter Cain, 1959)은 다양한 남성 집단에게 익숙한 이미지를 재현하여 특정 시간과 공동체와 관련된 회화를 제작했다(도 8). 크리스 버든(Chris Burden, 1946), 알란 세쿨러(Allan Sekula, 1951)는 신체적 세계에 집중하며, 여러 문화적 관점의 분석에 나타나는 주관적인 입장에서 더 넓은 집합적인 관점으로 옮겨갔다(도 9).

위와 같이 서스만은 그녀의 글에서 남성과 여성의 신체, 그리고 개인과 공동체의 정체성과 기억에 대해 다루는 작품을 소개하며 전시된 작품의 주제에 대해 설명하였다.⁸⁰⁾

(2) ‘다름’에 대한 논의

셀마 골든은 그녀의 글 “무엇이 ‘백(白)’인가...? (What’s White...?)”에서 인종에 대한 논의는 권력과 관계있으며, ‘다름’으로 이해되는 영역은 무엇이 ‘백인적’이 아닌지에 대한 것이라고 썼다. ‘다름’ 자체는 제국, 계급, 인종, 젠더, 성적 지향, 나이, 국가, 지역 등의 이슈와 관련있는 것이라고 코넬 웨스트(Cornel West)가 주장했음에도, 이 담론에 개입하게 되면 ‘다름’은 백인성과 다른 것으로서 위치한다고 골든은 설명했다. 그녀는 이 비엔날레의 작품들은 새로운 다름의 문화적 정치학과 관련이 있으며, 작품들의 독특한 특징은 다양성과 이질성의 이름으로 동질적인 것을 비난하고, 추상적인 것, 일반적이고 보편적인 것을 거부하기 위해서 구체적이고 특정적인 것을 나타낸다고 썼다. 이

80) 위의 책, pp. 15-24.

를 통해 비엔날레에 선정된 다수의 미술가들은 정치적으로 구축된 백인성의 영역과 계속 바뀌는 미국성의 정의와 백인성의 관계를 의식적으로 해체하고 탈중심화(decentralization) 한다고 밝혔다.⁸¹⁾

골든은 개리 시몬스(Gary Simmons, 1964)의 설치작품인 〈라인업 Lineup〉을 소개했다. 이 작품은 범죄 용의자를 가려내는 데 사용되는 뉴욕 시 경찰청의 라인업을 차용하여 벽에 그려진 경찰서에서 피의자의 신장을 측정하는 평행선과 그 밑에 일렬로 놓인 흑인 청소년과 청년들이 즐겨 신는 금박을 입힌 운동화를 보여준다(도 10). 골든에 따르면 특정한 신체에 대한 개념이 개리 시몬스의 작품에 영향을 미쳤다. 그러나 그 신체의 존재에 대한 상징적 표시를 제외한 인간의 형태는 거의 부재했다. 〈라인업〉은 사법당국이 흑인 남성들을 경찰청 라인업에 채우기 용으로 데려다 놓는 행위를 표현한 것이다. 그러한 사실은 시몬스의 작품에서 뚜렷해지는데, 작품의 일부인 운동화는 흑인 청년 문화에서의 위치와 지위를 표시하기 때문이라고 골든은 설명했다. 또한 그녀는 이 작품이 운동화와 같은 소비 상품에 대한 욕망 때문에 젊은 흑인 남성들이 다른 흑인 남성들을 상대로 범죄를 저지른다는 것에 대해서도 다뤘다고 썼다.⁸²⁾

골든은 글렌 리곤(Glenn Ligon, 1960)의 〈블랙북 가장자리에 쓴 노트 Notes in the Margin of the Black Book〉를 설명하며 메이플소프(Robert Mapplethorpe)의 〈블랙북 Black Book〉(1988)의 흑인 초상에 여러 글을 넣어 재생산함으로써 동성애의 묘사와 흑인성에 대한 비평을 동시에 나타내고자 했다(도 11). 그 외에 골든은 로나 심슨(Lorna Simpson, 1960)의 설치작품인 〈가상적인? Hyphthetical?〉에 대해서도 설명했다(도 12). 이 비엔날레에는

81) Thelma Golden, "What's White?", *1993 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993), p. 27.

82) 위의 책, p. 29.

조지 홀리데이가 우연히 자신의 캠코더로 촬영한 흑인 로드니 킹 사건의 영상을 상영하였는데, 심슨의 〈가상적인?〉은 이 영상과 함께 배치되었다(도 13). 심슨의 작품은 『LA 타임즈』의 신문 기사를 발췌한 것인데, LA의 시장 톰 브래들리(Tom Bradley)을 인터뷰한 내용이다. 기자는 브래들리 시장에게 흑인으로서 로드니 킹의 판결 후에 두려울 것인지 질문을 하였고, 그에 대해 브래들리 시장은 “두려워하지 않을 것이다. 다만 분노할 것이다”라고 대답하였다.⁸³⁾ 골든은 심슨의 작품이 글자들의 의미뿐 아니라 그것들의 의도도 탐구하며, 로드니 킹 사건 이후 흑인 남성들은 두려워할 것이라는 언론의 추측과 로드니 킹 사건 이후 흑인 남성들이 분노했다는 상황의 현실 모두를 담으면서 보는 이가 다양한 이해를 하도록 만든다고 설명했다.⁸⁴⁾

골든은 그녀의 글에서 주로 소수 인종의 미술가들의 작품을 소개하였고, 그와 관련하여 “많은 이들이 이 비엔날레를 ‘다문화적’이라거나 ‘정치적으로 정당’하다고 칭하지만, 이것은 ‘탈중심화’와 주변부의 문화를 포용하는 것이 지배적이어야 한다고 주장하는 더 큰 프로젝트로 이해되어야 한다”고 썼다.⁸⁵⁾ 그녀의 글에 따르면 이 비엔날레의 미술가들은 ‘백인성’으로 규정되는 중심과 그 주변으로 구분되는 패러다임을 해체한다는 취지하에 선정되었다. 그러나 소수 정체성과 특정적으로 관련 있는 내용을 담은 작품들을 강조하여 소개하며 이전보다 더욱 세분화된 정체성의 구분을 보여주었다.

존 한하트는 “미디어 아트의 세계들(Media Art Worlds: New Expressions in Film and Video, 1991-93)”에서 로드니 킹 사건의 비디오테이프는 1993년 휘트니 비엔날레에 선정된 여러 미디어 아트의 상징이라고 썼으며, 당시 미국의 정치적 분위기를 이해하는 데에 중심이 되며 공동체와 텔레

83) Hal Foster et al., “The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial”, *October* 66(Autumn, 1993), p. 6.

84) Golden(주 81), p. 31.

85) 위의 책, pp. 31-35.

비전 그 자체와 미디어의 새로운 관계의 패러다임을 보여준다고 서술했다.⁸⁶⁾ 또한 그는 문화와 공동체의 복잡한 정의를 보여주는 미디어 아트에 대해 이야기하며, 지배적인 정체성의 이념적 구축에 의해 주변화된 사람들과 문화의 역사를 되찾았다고 썼다. 한하르트는 전시에 소개된 미디어 아트를 민족적으로 나누었다. 먼저 아프리카계 미국인의 문화 속 자신들의 개인적인 삶을 다룬 카밀 빌롭스(Camille Billops, 1933)와 제임스 해치(James Hatch, 1928)의 〈크리스타를 찾아서 Finding Christa〉를 소개했다(도 14). 이 작품은 빌롭스의 과거를 탐구하고 그녀가 예전에 입양 보냈던 딸과 재회하는 이야기를 담고 있다. 한하르트는 이 작품 속에 나타난 발견의 과정을 통해 관람객은 빌롭스, 가족, 책임, 그리고 미국에서의 삶에 대해 배운다고 서술했다. 비슷한 내용의 작품으로 마르코 윌리엄스(Marco Williams, 1956)의 〈우리의 아버지들을 찾으며 In Search of Our Fathers〉를 소개했다(도 15).⁸⁷⁾ 이어서 그는 라틴계 공동체 내 구성원 간의 복잡한 관계에 대해 다룬 윌리 바렐라(Willie Varela, 1950)를 소개했으며, 또한 일본 출신의 로디 보가와(Roddy Bogawa, 1962), 제니스 타나카(Janice Tanaka, 1940)와 한국 출신의 크리스틴 장(Christine Chang, 1963)을 소개하며 그들의 각 작품은 개인적이고 사회문화적인 과거를 사용하여 자아를 만들어내는 것을 재검토했다고 썼다.⁸⁸⁾ 한하르트의 민족적 분류는 공동체와 역사의 개념을 이해하려는 욕망을 표현한 작품을 소개하면서 계속되었다. 줄리 대쉬(Julie Dash, 1952)의 비디오 작품은 흑인 공동체의 실제와 상상의 문화적 역사와 깊은 연관이 있다고 설명했으며, 페폰 오소리오(Pepon Osorio, 1955)의 설치작품 『범죄의 현장(누구의 범죄인가?) The Scene of the Crime(Whose Crime?)』은 미국 내 라틴계 삶과 문화를 형성하

86) John G. Hanhardt, "Media Art Worlds: New Expressions in Film and Video, 1991-93", *1993 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993), p. 38.

87) 위의 책, p. 40.

88) 위의 책, pp. 42-43.

고 직접적으로 영향을 끼치는 것들을 표현했다고 썼다(도 16, 17). 그리고 트린 민하(Trinh T. Minh-ha, 1952)의 다큐멘터리는 아시아계 미국인들이 중국과 마오이즘의 역사를 바라보는 방법을 드러낸다고 설명했다.⁸⁹⁾ 한하르트는 이처럼 비엔날레의 미술가들은 그들의 삶에 있어 중심적인 정치적 이슈를 작품에 반영했다고 설명하면서, 그 이슈들을 인종 별로 구분하여 나타냈다.

비엔날레의 또 다른 큐레이터인 리사 필립스는 그녀의 글에서 비엔날레의 작가들을 통해 관람객은 미국의 황무지를 마주한다고 표현했다. 그녀는 그 곳을 음산하고, 혼란스러운 상실, 무질서, 분노, 가난, 좌절, 비참의 장소라고 묘사하며, 비엔날레의 미술은 사회적으로 소외된, 하위문화 그룹의 불만을 반영한 의미가 반영됐다고 설명했다.⁹⁰⁾ 그녀가 “이 비엔날레에 선정된 미술가들은 이분법적인 생각을 거부하고자[...] 다양한 담론과 변화하는 사회적 상호 작용의 개념 안에서 인종, 계급, 성과 관련된 이슈의 복잡함과 주관성을 탐구했다. 그들은 자신의 삶의 상황에서, 주로 주류로부터 소외된 채, 정치적인 구분과 확립된 종족 중심주의(tribalism)를 극복하고자 했다”고 말했듯이, 이 비엔날레는 중심과 주변의 이분법에서 벗어나 다양한 정체성 간의 복잡한 상호 작용을 나타내려 했다.⁹¹⁾

이처럼 1993년 휘트니 비엔날레는 역사적으로 배제되었던 공동체들의 정체성을 주류 미술관에 포함하여 ‘다문화주의’를 반영한다는 취지로 기획되었으나, 이 비엔날레는 주류 문화 외의 문화를 구분하면서, 그들을 인종적, 민족적, 또는 성적 취향으로 분리했음을 알 수 있다.

2. 1993년 휘트니 비엔날레에 대한 비판

89) 위의 책, pp. 44-45.

90) Lisa Phillips, “No Man’s Land: At the Threshold of a Millennium”, *1993 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993), p. 54.

91) 위의 책, p. 61.

1993년 휘트니 비엔날레는 1980년대에 시장 중심적이던 미술 전시의 경향에서 벗어나 동시대의 사회적 이슈를 다루었다는 점에서 당대의 많은 비평가들의 주목을 받았다.⁹²⁾ 그러나 그러한 주목과 기대에도 불구하고 이 전시에 대해서 부정적인 평가가 주를 이루었는데, 비판의 유형은 미적 가치를 찾을 수 없다는 점과, 다문화주의를 표명하려는 전시 기획 의도는 실패했다는 점, 두 가지로 나눌 수 있다.

이념을 전달하는 미술에는 전통적인 미적 가치가 결여되어 있다는 통념에 따라 비엔날레의 작품들을 판단하지 않을 것을 서스만이 제안하였음에도 불구하고, 이 작품들은 주제의식만 강조되었으며 작품성은 찾을 수 없다는 비난을 샀다.⁹³⁾ 단토는 『네이션 *The Nation*』지에 이 전시의 작품들은 전체적으로 경솔하고, 지나치게 감상적이며, 어리석고 짜증이 섞여있다고 비판했다. 이러한 맥락에서 그는 휘트니 미술관과 같이 힘을 가진 기관은 충분한 관심만 있다면 단순한 물건을 미술관에 전시함으로써 그것을 작품으로 만들 수 있다고 비아냥거리면서 미술관과 큐레이터는 미술품의 제한점을 파악하지 못하고 미술과 그것이 아닌 것을 구분하지 못했다고 평했다. 그는 휘트니 비엔날레는 “관람객을 더 나은 사람으로 만들고 세상을 더 나은 곳으로 만들고자 했다. 그러나 휘트니 비엔날레는 이 모두를 이루는데 실패했다”라고 썼다.⁹⁴⁾

당시 뉴욕 타임즈의 수석 미술 비평가였던 마이클 키멜먼(Michael Kimmelman) 역시 1993년 휘트니 비엔날레는 어설픈 정치적 미술 전시이며 시각적 즐거움은 전혀 찾을 수 없었다고 신랄하게 비판했다. 그는 프란시스코 고야(Francisco de Goya, 1746), 구스타브 쿠르베(Gustav Courbet, 1819), 존

92) Bruce Altshuler et al., *Biennials and Beyond-Exhibitions That Made Art History: 1962-2002* (London: Phaidon Press Limited, 2013), p. 311.

93) Sussman(주 73), p. 14.

94) Arthur C. Danto, “The 1993 Whitney Biennial”, *The Nation*, April, 1993, pp. 533-36.

하트필드(John Heartfield, 1891) 등 과거의 효과 있는 정치적 미술을 선보인 작가들을 거론하면서, 휘트니 비엔날레의 작가들과 비교하여 이 전시의 작품들에는 정치적인 미술에 있어 필수적 요소인 풍자와 아이러니가 부재하다는 점을 지적했다. 키멜먼은 1993년 휘트니 비엔날레가 “터무니없는 겉치레에 빠져있는 전시이며, 그들이 사용한 참신함은 매우 고루하다”고 비판하였다. 그는 미술 기관에서 성적, 인종적 재현에 대한 논의 혹은 미술가의 정치적 역할에 대해서 다루는 것은 새로운 일이 아니라는 점을 강조하면서 비엔날레를 1930년대의 벽화와 1960, 70년대 미술가들이 휘트니 비엔날레와 같은 주제로 펼친 ‘행동주의’와 비교했다. 키멜먼은 1930년대의 벽화는 시각적으로 풍부했으며, 1960, 70년대에 미술가들은 운동의 사회적 실천에 참여했지만, 그에 비해 휘트니 비엔날레는 둘 중 무엇도 이루지 못했다고 비판함과 더불어, 1993년 비엔날레가 관람객에게 교훈을 주려고 하면서 정작 전시는 시대에 뒤떨어진다고 썼다. 또한 그는 휘트니 미술관이 덜 알려진 작가들을 기계적으로 포함시키려고 한 의도가 전시에서 뻔히 드러난다고 말했다.⁹⁵⁾ 루이스 캄니처(Luis Camnitzer) 역시 정치적인 주제에 대해서 “진정한 정치적인 미술은 미술관 환경 밖에서도 스스로의 가치 기준 세트를 만들어 내며 미술적이고 정치적인 수준 양쪽에서 살아남을 수 있어야 한다”고 말하면서 1993년 휘트니 비엔날레는 그 어떤 메시지도 전달하지 못한 요란하기만 한 전시라고 비판했다.⁹⁶⁾

리즈 콧츠(Liz Kotz)는 『아트포럼 *Art Forum*』에서 1993년 휘트니 비엔날레의 많은 작품이 매체와의 알박한 관계를 보여주었다고 비판했다. 그녀는 전시의 카탈로그에 실린 글들이 이미 미술계에서 새롭지 않으며 뒤쳐진 논의

95) Michael Kimmelman, “Art View: Art the Whitney, Sound, Fury and Little Else”, *New York Times*, April, 1993, 24; 출처 <http://www.nytimes.com/1993/04/25/arts/art-view-at-the-whitney-sound-fury-and-little-else.html?pagewanted=all>, 2017.03.29.

96) Luis Camnitzer, “The Whitney Biennial”, *Third Text* 7:23(1993), p. 129.

인 문화적 차이와 정체성을 강조하였다고 썼다.⁹⁷⁾ 다른 평론가들과 마찬가지로 콧츠가 평가하였듯이 이 비엔날레는 작품성을 고려하지 않은 채 오직 정체성에 대한 이슈를 부각시킨 작품으로 가득 찬 전시였다고 볼 수 있다. 또한 1993년 휘트니 비엔날레의 전시 도록은 작가나 작품과 직접적으로 연결되는 글보다 다문화주의 이론가들의 글을 포함하면서 다양한 문화 집단의 미술을 보여주는 것보다 다문화주의를 실천했다는 것을 입증하는 데 치중한 것을 알 수 있다.

또 다른 비판의 유형은 다음과 같다. 1993년 휘트니 비엔날레는 전시의 기획 의도와 다르게 인종 간의 차이를 오히려 강조하고, 인종 및 다른 양상의 정체성에 대한 의미 있는 논의를 배제했다는 점에서 실패했다고 평가된다. 이 전시에서 드러나는 문화 간 차이의 표현은 ‘차이의 물신화’로 나타나는데, 이를 통해 ‘차이’가 가치 판단 기준으로 확대되는 것을 야기하며, 한 미술가가 그가 속한 공동체 전체의 문제를 대변하기를 기대하도록 만들기도 한다.⁹⁸⁾ 이러한 문제점들은 복잡한 사회의 이슈들을 단순화한다.

전시에 참여한 미술가들은 자신의 작품이 미리 기획자 측에서 제시된 주제에 맞춰 재현(represent)되어야 한다는 부담을 갖고 있었다고 설명했다. 특히 휘트니 미술관 측은 미술가 선정단계에서부터 주류 미술계의 미술가들과 구별되는 인종, 젠더, 성적 정체성을 가진 미술가들을 선정했고, 그 미술가들의 작품도 미술가들이 속한 정체성을 대표하는 주제를 구현할 것으로 기대되었다. 이에 따라 1993년 휘트니 비엔날레는 이미 중심과 주변이 구분되어 있었으며 다양한 주변들의 영역과 경계들을 확인하는 형태를 제시했다는 비판을 받았다.

힐튼 알스(Hilton Als)는 그의 글에서 ‘차이’를 논지로 놓은 이 전시는 소수

97) Liz Kotz, “Video Drone”, *Art Forum* (May 1993), pp. 15-16.

98) Doss(주 54), p. 228.

자 미술가들을 개인으로서 인정하지 않으며, 미술가를 그가 속한 민족 공동체의 대표로 보는 것은 그들의 미술적 활동에 책임을 지우게 된다고 썼다. 그는 또한 미술가의 수준을 작품에 나타나게 하려면 서구의 이상이 미술가를 장악하는 것이 아니라 미술가가 인종, 성별, 계급 등의 한계로부터 자유로운 자신을 발견하게 해야 한다고 주장했다.⁹⁹⁾

위의 비평가들이 주장한 것처럼, 정체성에 대한 사회·정치적인 이슈를 특정 민족들과 연결짓는 것은 미술가들을 민족적인 기준으로 분류하는 것임을 드러낸다. 브리짓 쿡스(Bridget R. Cooks)는 1993년 휘트니 미술관의 민족 기반의 분류법을 두고 “주류 밖의 미술가들은 잠시 주류 미술계에 포함되었다. 그러나 그것은 오직 그들의 미술이 ‘정체성 정치’의 예로 일축되는 것을 위함이었다고”고 꼬집었다.¹⁰⁰⁾ 미술 전시에서 진정한 문화적 다양성이 구현되려면 모든 미술가가 주제에 대한 제한이 없이 자신의 작품을 보여줄 수 있어야 하는데, 이 비엔날레에서 소수 민족에 속한 미술가들은 오직 정치적인 존재로 비취졌다. 이러한 형태는 그들이 계속 주변부에 머물러있도록 만든다.

『써드 텍스트 *Third Text*』와 그 비평가들에 의하면 제도권의 다문화주의(institutional multiculturalism)는 백인문화중심주의 사회가 문화 패권주의를 지속하기 위해 효율적으로 사용한 규제력을 지닌 도구(regulatory instrument)이다.¹⁰¹⁾ 다문화주의는 비-백인 미술가들의 미술을 ‘민족적 미술’로 분류하면서 백인 미술가와 이들을 구분했다고 설명했다. 몇몇의 비평가들에 의하면 제도권의 다문화주의의 정체성 정치는 ‘진정한’ 미술을 알아보는 데 있어 걸림돌

99) Laura Cottingham and Hilton Als, “The Pleasure Principled: Thoughts on the 1993 Whitney Biennial”, May 1993, 5; 출처 <https://frieze.com/article/pleasure-principled>, 2017.03.28.

100) Jerry Saltz and Rachel Corbett, “The Reviled Identity Politics Show That Forever Changed Art” *Vulture*, April 2016, 21; 출처 <http://www.vulture.com/2016/04/identity-politics-that-forever-changed-art.html>, 2017.03.23.

101) 써드 텍스트는 모더니즘에서 누락된 문화의 미술사를 되찾기 위한 목적으로 1987년에 파키스탄 출생의 런던 미술가이자 미술 비평가인 라시드 아라인이 창간한 정기 간행물이다.

이 된다. 정체성 정치로 인해 서구의 미술가들은 그들의 미술적 가치를 바탕으로 인정받는데 반해 비-백인 미술가들은 민족 공동체의 대표나 그들의 선조들이 속한 지역 문화의 대표로 인식되는 체계가 유지되기 때문이다.¹⁰²⁾ 이러한 맥락에서 LA 타임즈의 미술 비평가인 크리스토퍼 나이트(Christopher Knight)는 휘트니 비엔날레가 다양한 인종으로 구성된 80여명의 미술가에게 개방되었지만 작품의 범위는 전시의 주제인 다양성의 시행 자체에 의해 한정되었다고 지적했다. 사회적으로 배제된 미술가들은 오직 작품의 주제로 주변화된 상태를 다루어야 가치가 있는 듯이 취급받았지만, 그렇지 않은 작가들은 무엇이든 제작할 수 있었다는 것이다.¹⁰³⁾

찰스 라이트(Charles A. Wright)가 이 비엔날레에 대하여 단지 인종, 젠더, 성에 대한 문제를 강조하여 ‘백인성’의 반대항으로 두는 이분법을 재차 강조했을 뿐이라고 지적했다. 이것은 앞 장에서 패럴로가 서술한 것처럼 모든 백인 유럽인이 속한 ‘주류 미국인’의 문화와 그것이 아닌 문화를 나누었다고 볼 수 있다.¹⁰⁴⁾ 테리 마이어(Terry Myers)는 백인 이성애자 남성이 전시에서 제외되지 않고 그들도 모두와 함께 미술적 대화에 참여할 때 진정한 다문화주의가 실현된다고 주장했다.¹⁰⁵⁾

진 피셔(Jean Fisher)는 1990년대 초반에 있었던 다문화주의 전시에 대해 인종적 또는 민족적 주제를 담은 미술 작품이 더 많이 전시될수록 미술가가 개인적인 표현을 할 수 있는 기회는 적어진다고 썼다. 미술 기관들은 문화적 배제의 종료에 대한 요구에 단순히 더 많은 비-백인 작가들을 전시하면서 응답

102) Anne Ring Petersen, “Identity Politics, Institutional Multiculturalism, and the Global Artworld”, *Third Text* 26:2(March 2012), p. 197.

103) Christopher Knight, “ART REVIEW: Crushed by Its Good Intentions”, *LA Times*, March 1993, 10; 출처 http://articles.latimes.com/1993-03-10/entertainment/ca-1335_1_art-world. 2017.05.23.

104) Johnson(주 7), p. 43.

105) 위의 논문, p. 38.

했다. 그들은 문화적 차이의 적절하게 보여주는 작가를 선정하고 개인의 작가가 전체의 인종과 민족을 대표하도록 하였다. 피셔는 이러한 방식을 ‘이국화(exoticize)’하는 것이라고 비판했다. 그는 세계를 돌아다니는(globe-trotting) 전시를 기획하는 것은 인기 있는 취미가 되었으며, 이것은 백인과 비-백인의 미술 사이에 불평등한 지적 계급을 유지하도록 하는 ‘지리-민족적 놀이’의 결과로 나타났고, 그들의 불공평한 경제와 권력 관계를 감춘다고 썼다. 또한 피셔는 서구가 모든 문화의 산물을 이들의 기준과 차이에 대한 편견으로 평가하고 분류하는 것은 그 문화들을 본질적인 인종적 또는 민족적 분류학의 구경거리로 축소하는 것이며 미술가들의 개인적인 직관과 인간적 가치를 무시하는 것이라고 비판했다.¹⁰⁶⁾

아라인은 식민시대 이후 모더니즘과 이의 역사의 종료를 알리며 그에 대응하는 해답으로 나온 것이 포스트모더니즘인데, 포스트모더니즘 역시 속임수를 썼다면 그 성격을 다음과 같이 묘사했다:

...우리는 당신이 더 이상 식민지의 ‘타자’가 아님을 인정한다.[...] 당신은 우리 사회의 일부이며, 우리는 이 안에서 당신이 중요한 역할을 맡아주길 바란다. 우리는 당신이 당신의 문화에서 떨어져 나와 여기서 문제들을 겪고 있다는 걸 알고 있다. 그러나 우리가 그 문제들을 극복하도록 도와줄 것이다. 우리는 당신이 당신의 특정한 경험들을 표현할 수 있는 특별한, 중간의 공간을 제공할 것이다.[...] 당신의 차이를 이용해 우리의 단점을 비판할 수도 있다. 혹시 오해로 인해 갈등이 생긴다면, 정치가 또는 포스트콜로니얼리즘 학자들이 그것들을 가려내도록 하면 된다. 사

106) Jean Fisher, “The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism” (1996), in Zoya Kocur and Simon Leung, eds., *Theory in Contemporary Art Since 1985* (MA: Blackwell Publishing, 2005), pp. 234-35.

실, 우리는 포스트콜로니얼리즘 이론가를 만들어 우리 사회에서 당신이 놓인 상황에 특별한 관심을 주도록 할 것이다. 그들은 당신이 무엇을 하든지 이론적 정당성을 제공할 것이다....¹⁰⁷⁾

아이란의 위와 같은 묘사는 1993년 휘트니 비엔날레의 전시 도록에 실린 여러 다문화주의 이론가들의 글을 연상시킨다. 비엔날레의 작품의 미적 가치에 대한 토론은 하지 않은 채 다문화주의 담론의 틀 내에서만 전시에 대한 논의를 했다.

이 전시는 인종적 차이와 이분법적 대조를 강조함으로써 소수자 그룹들을 분류하였다. 이것은 인종과 다른 정체성에 대한 의미 있는 논의를 하지 못하도록 한다.¹⁰⁸⁾ 위의 비판들에서 보듯이, 1993년 휘트니 비엔날레는 다양한 정체성으로 구성된 미국 사회를 나타내며 다문화주의를 표방하는 데에 집중하였으며 작품의 미학적 감상을 위한 전시가 아니었다. 즉 이 비엔날레는 소수자들과 그들의 정체성을 드러내는 작품의 수용을 강조한 정치적 보상 차원의 전시였다. 『뉴스위크』의 피터 플라겐스(Peter Plagens)는 이러한 상황을 1993년 휘트니 비엔날레가 이전 비엔날레와 다른 점이 있다면 “문화적 보상에서 나는 화약 향이 뉴욕의 아트 딜러들의 향수 냄새를 대체한 것”이라고 비유했다.¹⁰⁹⁾ 이 비엔날레가 기존의 비엔날레와 보여주는 작품의 내용은 다르지만 이것은 본질적인 변화는 없었다는 것을 의미한다. 이러한 맥락에서 앤 링 피터슨(Anne Ring Peterson)도 다문화주의가 기관의 다원적이고 포용적인 성격을 나타내는 듯 보이지만, 이를 통해 포용을 가장한 은밀한 배제를 한다고 비판했다.¹¹⁰⁾

107) Rasheed Araeen, “Art and Postcolonial Society”, in Jonathan Harris ed., *Globalization and Contemporary Art* (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011), p. 372.

108) Johnson(주 7), p. 6.

109) Peter Plagens, “Fade From White”, *Newsweek*, 1993. 03. 14.

1993년 휘트니 비엔날레를 통해서 확인했듯이 다문화주의는 1990년대에 미국에서 사회적으로 널리 인식되고 정책화되면서 당시 미술 전시들에도 영향을 미쳤다. 다문화주의는 문화적 동질성과 인종차별주의의 대안으로서 사회 발전을 위한 생산적인 이론으로 나타났다. 그러나 1993년 휘트니 비엔날레의 전시 구성 방법에서 나타난 것처럼 그것의 결과는 소수 인종의 미술가가 자신이 속한 인종과 민족의 전체를 강조하고 ‘대표’함으로써 인종과 민족 간의 차이가 부각되고, 따라서 화합보다는 분리를 보여주게 된 것이다. 소수 인종의 정체성에 대한 이슈를 다룬 1993년 휘트니 비엔날레는 결과적으로 소수 인종의 주변적 위치를 확고히 하면서 오리엔탈리즘과 민족지학적 분류를 재생산하는 양상을 나타냈다.

이러한 맥락에서 파키스탄 출생의 미술가이자 미술 학술지인 『써드 텍스트』의 창간자인 아라인은 포스트모더니즘과 세계화에 의해 정당화된 서구의 다문화주의나 문화 다양성의 스펙터클은 다른 문화의 복지에 관심을 가지는 듯이 보이지만 실제로는 세계를 지배하고 통제하려는 욕망을 가지는 신식민주의적 성격을 갖는다고 주장했다.¹¹¹⁾ 위와 같은 주장은 다문화주의가 미국에서도 당시 일시적인 보상의 차원에서 나타났다가 사라졌다는 것을 시사한다.

IV. 1990년대 국제미술전 속의 다문화주의

미국에서는 1990년대 초반 이후 다문화주의에 대한 논의가 점차 쇠퇴하였다. 저널리스트인 제니퍼 카바트(Jennifer Kabat)는 1990년대 초반에 미국 미

110) Petersen(주 102), p. 196.

111) Araeen(주 107), p. 366.

술에서 정체성이나 정치적인 내용을 활발하게 다루던 추세가 1993년 이후에 갑자기 사라졌다고 당시를 회고하며 서술하기도 했다.¹¹²⁾

1985년부터 백인 남성 중심으로 돌아가는 미술계를 비판하는 여성 미술가 단체인 게릴라 걸스는 1993 휘트니 비엔날레에서 이전보다 높은 비율을 차지했던 여성, 유색인종의 미술가가 1995년도 비엔날레에서 절반 가까이 하락했다는 점을 지적했다. 게릴라 걸스의 분석에 따르면 1993년 휘트니 비엔날레가 일시적으로 다문화주의 담론의 흐름에 편승했다는 것을 볼 수 있다(도 18).

이러한 분위기 전환은 그 당시 사회, 정치적 분위기의 변화와 관련이 있다. 클린턴은 그의 첫 번째 임기에 정부가 투자하는 공공사업이나 복지사업 등을 위해 중산층에 대한 세금을 인상하였다. 그의 경제개혁안에 중산층 이상의 유산계급은 크게 반대하였다. 또한 정부가 국민 모두에게 의료보험을 보장한다는 보편적 혜택에 원리를 둔 그의 행정부의 의료보험개혁안은 일부 보수적인 공화당 정치인들로부터 사회주의적이라는 비판을 받았다. 결국 그 개혁안은 의회를 통과하지 못했다. 클린턴 행정부가 다루었던 문제들은 상당수 미국 국민들의 관심과는 멀었다. 그 결과로 1994년 중간선거에서 민주당이 패배하였다. 당시 부유층과 중산층의 투표율이 높았던 점으로 미루어 보아 중산선거 결과를 통해 백인들이 클린턴 정부에 불만을 가지고 있었다는 것을 짐작할 수 있다.

당시 민주당의 진보적인 이념과 행정부에 대하여 백인 중산층은 ‘극단적 우파’로 불리는 과격한 형태로 그들의 분노를 표출했다. 1995년 전국 34개 주에 200여개의 백인 과격단체가 있었다. 그들은 자신들의 세금으로 빈민들에게 복지비를 지출한다고 생각하면서 진보적인 민주당을 증오했다. 그들은 또한 건

112) Jennifer Kabat, “When We All Smelled Like Teen Spirit”, *The Weeklings*, April, 2013, 23; 출처 http://www.salon.com/2013/04/21/smells_like_teen_spirit_nyc_1993_at_the_new_museum_pattner/, 2017.03.29.

국 초기의 공화국의 형태를 유지하기 바라는 전통주의자들로서 청교도 앵글로 색슨족이야말로 진정한 미국인이라고 믿고 있었다. 이러한 백인 보수주의의 반격은 클린턴 행정부의 진보주의 노선에도 영향을 미쳤고, 미국의 사회보장 혜택을 축소하는 법안이 통과되었다.¹¹³⁾ 그리고 1993년 2월에 이스라엘의 유혈사태 때문에 분노한 사우디아라비아의 무장세력 알 카에다가 뉴욕에 위치한 세계무역센터에 테러를 가하는 사건이 발생하면서 백인의 소수인종에 대한 적대심이 커졌는데, 이는 당시 백인 보수주의의 과격한 행동에 힘을 실으며 미국에서 다문화주의가 쇠퇴하는데 영향을 끼쳤을 것으로 보인다.

위와 같이 1990년대 초반 이후 미국에서는 다문화주의에 대한 논의가 줄어들었던 한편, 1990년대는 전 세계적으로 비엔날레와 트리엔날레와 같은 대형 국제 미술 전시의 수가 증가하였다. 한스 벨팅(Hans Belting)이 제공한 국제 전시 목록에 따르면 1970년대와 1980년대 사이에는 15개의 새로운 국제전시가 생겨난 것에 비해, 1990년대에는 36개의 국제전시가 새로 생기면서 훨씬 빠르게 그 숫자가 증가했다.¹¹⁴⁾ 그 당시에는 1989년 천안문 사태와 베를린 장벽 붕괴 1990년 독일의 통일, 그 후 냉전의 종식, 소련의 해체, 공산주의의 몰락 등 시대의 전환점을 알리는 사건들이 있었다. 이에 따라 세계의 질서가 빠르게 바뀌었다. 그리고 그 시기에는 과학·기술의 발달, 해외여행의 증가로 인해 국가 간 정보의 교류가 가속화되었고, 세계화(globalization)의 시대가 시작되면서 당시 동시대 사회활동과 미술계의 거의 모든 측면은 변화를 맞이했다. 당시 미술 작품과 미술가, 미술 전문가들이 전 세계의 국경을 넘어 이동하는 것이 더욱 용이해졌으며, 1990년대에 맺어진 여러 무역 협정들은 관세를 낮추고 국경 간을 개방함으로써 세계적으로 금전적, 문화적 고리를 구축하면서 세

113) 이주영 외, 『미국현대사 : 진주만 기습에서 클린턴 행정부까지』 (비봉출판사, 1996), pp. 420-26.

114) 연구자가 국제전시를 정의하는 기준에 따라 국제전시의 수치가 다를 수 있다; Belting(eds.)(주 23), pp. 104-106.

계화를 촉진하였다.

이렇게 신자유주의 경제로 세계 무역이 활성화되면서 국제 관광객을 유치하기 위해 기업과 정부가 대형 전시회 대한 후원을 하기 시작했다. 이러한 영향들이 1990년대에 전 세계에서 비엔날레와 트리엔날레 등을 비롯한 대형 국제 미술 전시가 증가하는 데에 중요한 역할을 했다. 특히 당시에는 제 3세계 국가에서 개최하는 국제 전시의 숫자가 늘어났다. 다문화주의와 관련하여 1990년대에 미국과 유럽 등에서 전시를 열게 되면서 그를 위해 많은 국가 출신의 미술가들을 선정하게 되었고, 다양성을 강조함에 따라 제 3세계 출신의 작가들도 이러한 전시들에 포함될 수 있었다. 서구의 미술 전시에서 이전까지 배제되었던 국가 출신의 미술가들이 활약하게 되면서 그 국가들에 대한 관심도 높아졌다. 또한 조 마틴 린힐이 이야기하듯이, 당시에 전 세계의 여러 지역의 동시대 미술이 주목을 받기 시작한 것과, 그들이 스스로의 역사와 동시대성을 표현하려는 욕구가 제 3세계 국가에서 비엔날레가 늘어나는데 주요한 역할을 하기도 했다.¹¹⁵⁾ 본 장에서는 주류 세계에서 활발하게 논의되었던 다문화주의가 국제미술전의 동향에 끼친 영향에 대해 살펴보고, 국제무대에서의 주류 큐레이터들의 활동을 분석하여 과연 국제 미술계의 흐름을 주도하는 힘이 있는지 알아보고자 한다.

1. 대형국제미술전의 전지구적 확산

1989년 이후 세계의 ‘새로운 질서’가 확립되면서 미술계 역시 빠르게 재구성되었다. 큐레이터 마시밀리아노 지오니(Massimiliano Gioni)는 국제미술전의 수가 늘어난 것은 동시대 미술의 경계를 재정립하고 그것의 지표를 다시 그리

115) Lin-Hill(주 10), p. 45.

려는 움직임과 시기가 일치했다고 썼다.¹¹⁶⁾ 전 세계에 국제 미술 행사가 많이 생겨났으며, 이전까지 유럽과 미국 등 주요 동시대 미술 무대에서 국가적, 민족적, 문화적 출신에 의해 배제되어온 많은 미술가들이 국제 전시에 선정되었다. 다문화 미술 전시회의 부상은 냉전 종식과 시기가 일치한다. 다문화적인 첫 번째 전시는 앞 장에서 언급한 《대지의 마술사들》이라고 알려져 있다. 이 전시는 동시대 미술의 첫 국제전시라고 알려진 것과 동시에 제 3세계 미술가들을 이국화했다는 비판을 받았다.¹¹⁷⁾ 찰스 그린과 안토니 가드너 또한 《대지의 마법사》전이 이후의 비엔날레의 패러다임에 큰 영향을 주었다고 서술했다.¹¹⁸⁾ 이를테면 베니스 비엔날레에는 1990년부터 아프리카 국가들이 초대되기 시작하였다. 1990년에는 나이지리아와 짐바부웨가, 1993년에는 세네갈과 코트디부아르가 참가하였다. 1993년에는 비엔날레 감독이었던 아킬레 올리바(Achille Bonito Oliva)가 다문화주의 또는 복합문화주의 개념을 다각적으로 조명하려 함에 따라 참여국과 작가 수가 늘어났다. 이에 따라 이 해에는 그 전 회의 비엔날레에 130명이 참가한 것에 비해 압도적으로 많은 수인 745명의 미술가들이 45개국에서 참가했다.¹¹⁹⁾ 1955년에 시작한 카셀 도큐멘타 역시 초기에는 더 한정된 범위의 미술가들을 소개했지만, 점차 전 세계의 작가들을 포함하는 형태를 나타냈다. 그것은 특히 1997년에 열린 제 10회 도큐멘타에서부터 찾아볼 수 있으며, 2002년에는 더 많은 국가의 미술가들을 선정하였다.¹²⁰⁾

116) Massimiliano Gioni, "In Defense of Biennials", in Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson, eds., *Contemporary Art: 1989 to the Present* (Oxford: John Wiley & Sons, Inc., 2013), p. 172.

117) Hans Belting, "Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate", in Hans Belting and Andrea Buddensieg, eds., *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), p. 69.

118) Green and Gardner(주 9), p. 8.

119) 김정희, 「베니스 비엔날레(1895-2003)의 역사와 당대 미술과의 관계」, 『현대미술사연구』, 제17집(2005), 현대미술사학회, p. 227.

120) Lin-Hill(주 10), p. 45.

1990년대에는 국제 미술전시에 포함되는 중국인 미술가의 숫자가 크게 증가하였다. 중국인 미술가들은 2005년에 베니스 비엔날레에 중국관이 생기기 전, 비엔날레의 다른 부분에 전시되었다. 이를테면 1993년 올리바의 《오리엔트로 가는 길 Passage to Orient》에 14명의 중국인 미술가들이 선정되었다.¹²¹⁾ 우진타오(Chin-ao Wu) 역시 1990년대에 국제전시가 성황을 이룬 것은 포스트 콜로니얼리즘과 다문화주의와 관련 있다고 주장했다. 그는 비엔날레가 세계 각지 출신의 미술가를 선정하는 국제주의(internationalism)에 착안했으며, 정치적 정당성이 서구의 주류 미술뿐만 아니라 전 세계의 미술을 포괄적으로 포함하는 것에 타당성을 부여했다고 설명했다.¹²²⁾

이렇게 제 3세계 국가 미술가들이 주류 국가의 대형전시회에 참가할 기회가 증가한 것은 그들의 나라의 미술계에도 변화를 야기했다. 린 힐은 국제미술전에 동시대 중국 미술이 등장했던 것은 상하이 비엔날레가 창설되는 계기 중 하나라고 서술했다.¹²³⁾

1990년대 대형 국제미술전의 증가에 있어 특히 주목할 만한 점은 제 3세계 국가에서 개최되는 국제미술전이 늘어났다는 것이다. 동시대의 ‘비엔날레 붐’에 대해 박사학위 논문을 작성한 린 힐은 전 세계의 대형 국제전시의 증가와 그 원인에 대해 조사하고 자세한 데이터를 작성하였다. 그의 데이터에 따르면 1989년에 12개로 집계된 비엔날레 수가 1999년에는 49개로, 2010년에는 총 79개로 집계되었다.¹²⁴⁾ 특히 아시아 퍼시픽 국가에서 새로 시작한 비엔날레는 특히 1996년부터 2003년 사이에 증가하였다. 2010년을 기준으로 지역 별 개최

121) Britta Erickson, "The Reception in the West of Experimental Mainland Chinese Art of the 1990s" (2002), in Wu Hung, ed., *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* (New York: Museum of Modern Art, 2010), p. 5.

122) Chin-ao Wu, "Biennials and Art Fairs", *Oxford Art Online*, 2007; 출처 http://www.oxfordartonline.com/public/page/GAO_free-biennials, 2017.4.19.

123) Lin-Hill(주 10), p. 20.

124) 린 힐의 데이터는 국제적인 집중을 받고 국제적인 미술가들을 포함하는 반복적 대형 전시로 기준을 한정하였으며, 지역 특성화된 전시는 제외했다고 밝혔다; 위의 논문, p. 25, 참조.

되는 비엔날레의 숫자는 미국과 서유럽 국가가 37%, 아시아 퍼시픽 국가가 29%, 동유럽 국가와 러시아가 13%, 라틴 아메리카 국가가 11%, 중동과 아프리카 국가가 11%를 차지했다.¹²⁵⁾ 모니카 사사텔리(Monica Sassatelli)는 기존의 동시대 미술의 중심지였던 미국과 서유럽 외에 다른 국가에서 개최되는 국제전시가 늘어나면서 비엔날레의 개념은 동시대 미술의 포스트콜로니얼리즘적 전환의 핵심 수단으로 자리 잡았고, 점차 그들의 수사적인 무기가 되었다고 해석했다.¹²⁶⁾

예를 들어 1992년에 다카 동시대 아프리카 미술 비엔날레(Dak'Art The Biennial of Contemporary African Art)가 세네갈에서 열렸고, 1993년에 슬로베니아 트리엔날레가, 1995년에 우리나라의 광주 비엔날레가, 남아프리카공화국에서 요하네스버그 비엔날레가, 1996년에 상하이 비엔날레가, 1998년에 부산 비엔날레와 타이베이 비엔날레 등이 처음으로 열렸다.

포스트콜로니얼리즘의 일환으로 제 3세계에서 스스로의 역사를 다시 쓰고자 하는 취지에서 국제전시를 개최하기 시작하였다. 그러나 이 국제미술전들은 소수의 주류 큐레이터가 세계를 돌아다니며 같은 작가나 주제를 반복적으로 여러 전시에서 보여주게 되면서 비엔날레의 균질화를 초래했으며, 이것은 문화 제국주의의 한 형태라는 비판이 나왔다.¹²⁷⁾ 피터 셀달(Peter Schjeldahl)은 이러한 현상을 두고 전 세계에서 개최되는 수많은 비엔날레들은 단순히 도시의 미술 축제보다 더 큰 의미를 가지며, 이것은 국제 상업, 정치, 권력의 신식민주의적 흐름을 강화한다고 주장했다.¹²⁸⁾

125) 위의 논문, p. 658.

126) Monica Sassatelli, "Europe, Cosmopolitanism, and the Postcolonial Biennial", in Sandra Ponzanese and Gianmaria Colpani, eds., *Postcolonial Transitions in Europe* (London: Rowman & Littlefield International Ltd, 2016), pp. 337-38.

127) Christian Morgner, "Multiculturalism and the Global Art World: The Policies of Large Scale Art Exhibitions", *The Journal of Multicultural Society* 6:1(2015) p. 66.

128) Peter Schjeldahl, "The Global Salon", *New Yorker*, July 2002, 1; 출처 <http://www.newyorker.com/magazine/2002/07/01/the-global-salon>; Green and Gardner(주

세계 각지에서 열리는 국제미술전 기구가 동시대 미술계의 생물적 다양성을 증가시키는 데에 중요한 역할을 하면서 미술사에서의 서구의 규범을 흔들거나 그것의 방향을 바꾸는 새로운 경로를 열었다고 이해할 수 있지만, 국제미술전에 대한 주요 비판은 그와 반대되는 의견을 보였다고 지오니는 설명했다. 그에 따르면, 국제미술전을 향한 주된 비판은 특정 미술가들이나 특정한 종류의 미술가들이 마치 동시대 미술의 순회하는 서커스단처럼 전 세계 거의 대부분의 전시에 참여한다는 것이다. 그렇기 때문에, 국제미술전은 개최 도시와 관계를 맺지 않은 채 단순히 전시 기간 동안만 작품과 미술가를 수입하는 등 ‘문화 프랜차이즈’의 양상을 나타내며 그것은 지역 다양성을 억압하는 요인으로 작용했다. 지오니는 다수의 국제미술전 창설자나 조직자들 역시 이 전시들이 서구의 유행 현상을 확산 하는 데에 가담했다는 사실을 인정했다고 밝혔다.¹²⁹⁾

2. 제 3세계 대형국제미술전과 주류 ‘글로브 트로팅(globe-trotting)’ 큐레이터

동시대 미술 관계자들은 1990년대에 점차 비중이 커지는 큐레이터의 역할과 국제 대형 전시의 관계에 주목하였다. 1990년대에 국제미술전의 숫자가 증가하는 현상이 나타나면서 본격적으로 전문 직종으로서의 큐레이터가 등장하였다. 그에 따라 큐레이터를 위한 교육 과정이 개설되었고, 동시대 미술과 관련하여 새로운 교훈적(didactic) 접근이 생겨났다.¹³⁰⁾ 큐레이터의 역할은 미술의 내용과 전시 방식의 변화에 큰 영향을 주었는데 그 대표적인 인물은 하랄드

9), p. 3에서 재인용.

129) Gioni(주 116), p. 172.

130) 위의 책, p. 171.

제만(Harald Szeemann)이다. 1969년에 그가 베른 쿤스트할레(Bern Kunsthalle)의 관장으로 역임했을 당시 기획한 《태도가 형태가 될 때 When Attitude Becomes Form》는 미술 전시의 새로운 패러다임을 만들었다.¹³¹⁾ 이후 큐레이터는 미술가와 관객 사이에서 중간 역할을 하는 것뿐만 아니라, 특정 미술 경향의 대두에도 영향을 미치게 되었다. 제만은 1970년대에 독립 큐레이터가 될 것을 선언하며 이후 다수의 국제 전시에서 가장 영향력 있는 인물이 되었다.

제만은 1972년에 제 5회 도큐멘타를 감독하였는데 그 전시에서도 더욱 확대된 큐레이터의 역할을 보여주었다. 이와 관련하여 그린과 가드너는 제만이 편집가나 작가로서의 역할도 큐레이터의 영역에 포함시키면서 미술사학자나 비평가의 위치 또한 큐레이터로 대체되었다고 설명했다.¹³²⁾ 한편 린 힐은 비엔날레 등 대형 국제미술전이 큐레이터의 권력과 영향력 더 커지도록 만들었다고 그의 논문에서 주장했다. 비엔날레의 세계적인 범위는 개인의 큐레이터에게 상당한 권한을 부여하며, 그는 이것은 세계의 동시대 미술에서 큐레이터의 지배력을 드러낸다고 썼다. 큐레이터들은 이렇게 비엔날레를 감독하며 그들의 전문적 지위를 얻었다.¹³³⁾ 또한 김정희는 “베니스 비엔날레와 카셀 도큐멘타는 이러한 ‘권력’을 지닌 큐레이터라는 직업의 경력의 화려한 정점에 속할 뿐만 아니라 큐레이터 ‘가족’의 집합소가 되고 있다”고 지적하면서, 비엔날레에서 미술 경향의 흐름 외에 가장 현저히 드러나는 현상 중 하나는 큐레이터의 ‘질서’라고 썼다.¹³⁴⁾ 1997년에는 베니스, 요하네스버그, 이스탄불, 카이로, 하바

131) 하랄드 제만은 과정을 중시하고 형태의 우월성을 거부하는 미술가들을 베른의 쿤스트할레 미술관으로 초청하여 그들이 전시장에서 자유롭게 작품을 제작하고 설치하도록 하였다. 기존의 전통적인 방식에서 벗어난 이 전시는 대중을 혼란스럽게 하였고, 전시에 관한 사안에 베른 시 당국과 의회까지 관여하기에 이르렀다. 미술관 측은 그의 전시 활동에 제약을 두었으며, 자유를 원했던 제만은 이것을 계기로 세계 최초의 독립 큐레이터가 되기로 결정했다.

132) Green and Gardner(주 9), pp. 19-20.

133) Lin-Hill(주 10), pp. 120-21.

134) 김정희(주 119), p. 203.

나에서 5개의 비엔날레가 열렸다. 마이클 브렌슨(Michael Brenson)은 같은 해에 있었던 이 국제미술전들을 고찰하며 큐레이터의 역할이 점점 커지고, 특정 큐레이터들이 이 전시들을 교대해 가면서 기획함으로써 국제전들이 서로 비슷해졌으며, 미술가 중심이 미술이 약화되었다고 지적했다.¹³⁵⁾

1990년대에 비엔날레가 늘어나면서 이러한 큐레이터의 역할의 궤적이 드러났다. 1990년대부터 오쿠위 엔위저(Okwui Enwezor)를 포함한 다수의 큐레이터들이 제만을 계승하여 미술사나 세계사를 재조명하는 대형 프로젝트를 비엔날레를 통해 기획했다.¹³⁶⁾ 그러나 이러한 대형 국제전시와 비엔날레의 증가와 관련하여 오직 소수의 큐레이터가 반복적으로 국제 전시의 감독으로 활동하는 현상이 나타나게 되었다. 이처럼 명성 있는 큐레이터들이 또 다른 비엔날레에서 감독을 맡는 현상을 통해 국제 전시의 흐름을 주도하는 큐레이터들이 존재함을 발견할 수 있다. 이 시기에 큐레이터들은 한 곳에 머무르지 않고 전 세계를 이동해 다니며 전시를 기획하였지만, 2015년 경 그들의 행적을 살펴보면, 주요 미술관의 고위 직급에 안락하게 자리를 잡았음을 알 수 있다. 엔위저는 현재 뮌헨 예술의 집(Haus der Kunst)의 관장, 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich-Obrist)는 런던의 서펜타인 갤러리의 관장, 그리고 지오니는 뉴욕의 뉴 뮤지엄의 관장을 역임하고 있다.¹³⁷⁾

엔위저가 기획한 비엔날레의 여정을 보면 이러한 큐레이터가 존재했다는 것을 알 수 있는데, 그는 1997년에 제 2회 요하네스버그 비엔날레, 2002년에 제 11회 도큐멘타, 2007년에 스페인의 세비아 비엔날레, 2008년에 광주 비엔날레, 2012년에 파리 트리엔날레, 그리고 2015년에 베니스 비엔날레를 감독하였다.

엔위저는 제 2회 요하네스버그 비엔날레를 6명의 큐레이터 후 한루(Hou

135) Michael Brenson, "The Curator's Moment-Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions", *Art Journal* (Winter 1998); 위의 글, p. 230에서 재인용.

136) Green and Gardner(주 9), pp. 38-39.

137) 위의 책, p. 185.

Hanru), 켈리 존스(Kellie Jones), 김유연(Yu Yeon Kim), 제라르도 모스케라(Gerardo Mosquera), 콜린 리차드(Colin Richards), 그리고 옥타비오 자야(Octavio Zaya)와 함께 기획했다. 요하네스버그 비엔날레 이전에 엔위저는 자야와 1996년에 구겐하임 미술관에서 열렸던 아프리카 사진전을 함께 기획하며 인연을 맺었다. 구겐하임 미술관(Guggenheim Museum)에서 자야에게 아프리카 미술 전시를 기획할 것을 제안하였는데, 3명의 서구인이 아프리카 미술을 기획한다는 것에 의문을 가졌던 자야는 동시대 아프리카 미술 잡지인 『Nka』의 창간자인 엔위저에게 관심을 가지게 되었고, 자야가 그를 추천하여 구겐하임에서 전시를 함께 열게 된 것이다.¹³⁸⁾ 자야는 당시 1995년에 1회 요하네스버그 비엔날레에서 큐레이터로 참여한 이력이 있었다.¹³⁹⁾

1997년에 후 한루 역시 다수의 비엔날레에서 큐레이터로 활동하였다. 그는 1999년 베니스 비엔날레에서 프랑스관을 기획하였고, 이후 2000년에 부산 비엔날레, 같은 해에 상하이 비엔날레에서 활동하였으며, 2002년에 광주 비엔날레, 2003년에 베니스 비엔날레에 큐레이터로 참여하였다. 그리고 2007년에 이스탄불 비엔날레와 2009년 리옹 비엔날레를 감독하였다.

2003년에 베니스 비엔날레는 프란체스코 보나미(Francesco Bonami)가 감독을 맡았는데, 그 외에도 11명의 큐레이터가 참여했다. 큐레이터로 참여한 다른 큐레이터로는 후 한루, 엔위저와 제10회 도큐멘타의 전시감독이었던 캐서린 데이비드(Catherine David), 지오니, 그리고 1998년에 베를린 비엔날레를 설립한 큐레이터 중 하나이며 2003년 티라나 비엔날레의 전시감독이었던 한스-울리히 오브리스트(Hans-Ulrich Obrist)가 있다. 이들은 이후에도 국제무대에서

138) “Nka”는 나이지리아 서남부에서 사용하는 이그보우(Igbo)어로서, ‘미술’을 뜻하며, 또한 ‘만들다’, ‘창조하다’를 의미하기도 한다.

139) Zeke Turner, “How Okwui Enwezor Changed the Art World”, *The Wall Street Journal*, September, 2014, 8; 출처

<http://www.wsj.com/articles/how-okwui-enwezor-changed-the-art-world-1410187570>, 2017.04.27.

활발하게 큐레이터로서 활동했다. 오브리스트와 데이비드는 각각 2007년과 2009년에 리옹 비엔날레를 감독하였다. 또한 1997년에 후 한루와 오브리스트는 《분주한 도시 Cities on the Move》전을 공동 기획하였다. 이 전시는 유럽에는 소개되지 않은 아시아의 미술 작품들과 당시 역동적으로 변화하던 아시아의 도시들에 대한 오브리스트의 관심에서 비롯되었다.¹⁴⁰⁾ 이 전시에는 19명의 중국인 미술가가 참여하였다.¹⁴¹⁾

저명한 큐레이터가 선호하는 주제는 대형 국제 전시에 재차 사용되기도 한다. 1997년 리옹 비엔날레는 하랄드 제만이 감독하였는데, 1991년에 시작한 리옹 비엔날레는 이 비엔날레의 예술 감독 티에리 라스파이(Theirry Raspail)가 하나의 주제어를 제시한 후 이를 3회에 걸쳐 3 가지의 비엔날레로 개최하는 운영 방식을 취하고 있다. 매 회에 초청된 큐레이터가 라스파이가 제시한 주제어를 자신의 방식으로 해석한다. 1997년부터 2001년까지의 주제어는 ‘글로벌’이었으며, 제만은 1997년 비엔날레를 위해 ‘타자(The Others)’를 다루었다. 그는 이 비엔날레를 기획하며 20세기 말의 주요 쟁점 중 하나인 기준의 재구성을 나타내기 위해 원시 작품과 관련이 있는 다른 작품들과 기념비적인 작품을 선정했다고 한다.

제만은 또한 유럽에서 처음으로 대형 중국 예술가 그룹을 선보였으며, 2년 후 베니스 비엔날레의 감독을 맡으면서 중국인 미술가에 대한 ‘실험’을 계속했다. 리옹 비엔날레 측은 제만이 리옹이 다문화주의와 글로벌의 개념 안에서 사고할 수 있다는 것을 표명하였다고 설명했다.¹⁴²⁾ 로버트 모건(Robert C. Morgan)은 제만이 1997년 리옹 비엔날레에 많은 중국인 미술가들을 선정한

140) 변영선, 『독립 큐레이터의 등장과 현대미술 전시 패러다임의 변화』, 서울대학교 석사논문, 2016, p. 89.

141) Erickson(주 121), p. 5.

142) 리옹 비엔날레 웹사이트; 출처

<http://2011.labiennaledelyon.com/uk/biennale/biennale-lyon/biennale-histoire.html>, 2017.06.05.

것은 그것은 오직 서구의 미술 시장이 아시아에 끼친 영향을 보여주는 범위에
서 그쳤다고 비판했다. 모건은 제만이 강조한 ‘동’과 ‘서’의 융합은 미적인 요
소보다 최근의 무역 협정, 문화 교류, 세계 정보 접촉의 결과에 대해 이야기한
다고 말하기도 했다. 이 비엔날레에서는 중국인의 영향이 가장 잘 드러났으며,
그 중에는 진 진(Chen Zhen), 푸 제(Pu Jie), 안 홍(An Hong), 펑 명보(Feng
Mengbo), 안 페이밍(Yan Pei-Ming)이 포함되었다. 제만은 1999년에 그가 감
독한 베니스 비엔날레에서 다시 한 번 많은 중국인 미술가들은 소개하였으며,
중국 미술이 보여주는 이질적 문화들의 교차점을 보았다고 김정희는 서술했
다. 제만은 중국이 가진 독특한 역사와 서구와 중국 양쪽에서 수용되는 미술
의 형태에 매료되어 그들의 작품을 많이 보여주하고자 했다고 밝혔다. 김정희는
제만의 이러한 시각인 “중국을 타자화하는 전형적인 서구인의 시선”이라고 비
판했다.¹⁴³⁾

이러한 현상과 관련하여 국제 미술계에서의 큐레이터 네트워크와 권력관계
에 대한 비판이 나왔다. 실베스터 오쿠노두 오베키(Sylvester Okwunodu
Ogbechie)는 비엔날레 큐레이터를 ‘문화 브로커’라고 칭했으며, 세계무대에서
활동하는 동시대 비-서구인 미술가들은 서구의 작업 방식과, 서구에서 읽히기
쉬운 미술과 서구가 선호하는 미술로 작업하여 세계무대에 진입했다고 주장했
다. 또한 오베키는 문화 브로커로서의 국제 큐레이터는 서구와 비-서구 미술
계에서 징검다리 역할을 하고, 그들이 선호하는 미술가들이 비엔날레에 반복
적으로 나타난다고 비판했다.¹⁴⁴⁾

베니스 비엔날레와 도큐멘타와 같은 유럽 국가의 전시에서만이 아니라 이스
탄불 비엔날레와 같은 제 3세계 국가의 전시에서도 이러한 현상을 찾아볼 수
있다. 토무르 아타고크(Tomur Atagok)와 수잔 플래트(Susan Platt)는 이스탄

143) 김정희(주 119), p. 231.

144) Lin-Hill(주 10), pp. 132-34.

불 비엔날레에 대해 비평하면서 유럽인 또는 미국인이 아닌 미술가들은 비엔날레에 진입하려면 ‘포함의 법’을 따라야하기 때문에 국제 비엔날레에 선정된 미술가들이 마치 외국인으로 이루어진 식민지에 포함되는 것과 같다고 썼다.¹⁴⁵⁾

1989년과 1992년에 열렸던 제 1, 2회 이스탄불 비엔날레는 베랄 마드라(Beral Madra)가 감독하였다. 1989년과 1992년 사이 마드라는 다수의 개념 미술 전시를 기획하였고, 1990년 베니스 비엔날레에서 터키관의 큐레이터를 맡았다. 마드라는 2005년까지 터키관을 맡아서 기획하였다. 제 2회 이스탄불 비엔날레에서 마드라의 보조 큐레이터였던 바시프 코르툼(Vasif Kortun)이 1992년에 제 3회 이스탄불 비엔날레를 감독하였다. 그는 2001년에 베니스 비엔날레의 아랍에미레이트연합(UAE)관을 기획하였고, 2007년 터키관을 기획하였으며, 2008년에 타이베이 비엔날레의 감독을 맡았다.

아타고크와 플래트는 코르툼이 이스탄불 비엔날레를 감독한 해부터 터키 출신의 작가 수가 줄어들었다는 것을 강조했다. 그는 1992년 이스탄불 비엔날레에서 5명의 터키 작가를 선정하였는데, 그것은 바로 이전의 비엔날레보다 훨씬 적은 수였다. 아타고크와 플래트는 코르툼이 모국의 비엔날레를 감독하면서 ‘외부인’의 관점으로 전시를 감독했다고 비판했다.

이러한 점은 서구 큐레이터가 전시를 기획했을 때도 마찬가지였다. 1995년 제 4회 이스탄불 비엔날레는 르네 블록(Rene Block)이 감독하였는데, 블록은 ‘국제적 다이얼로그’에 중점을 두고 터키의 국가적 전시로서 보다 그의 큐레이터적 성향에 따라 전시를 기획하였다.¹⁴⁶⁾

이를 통해 아타고크와 플래트는 이스탄불 비엔날레가 점차 국제적 명성을

145) Tomur Atagok and Susan Platt, “The Digestible Other: The Istanbul Biennial” *Third Text* 15:55(2001), p. 103.

146) 위의 글, p. 107.

언게 되었지만 전시가 성공을 거듭할수록 여느 비엔날레와 비슷해지고 있다고 평가했다. 동시대 터키 미술을 양성하고 세계의 관객에게 터키와 다른 중동 미술가들을 소개하는 것이 아니라 유럽중심적인 관점의 전시라는 것이다. 이들은 이스탄불 비엔날레가 국제적 큐레이터들에 의해 식민지화 되어가고 있으며, 그들은 오직 잘 알려진 비엔날레에서 그들의 커리어를 쌓는 것에만 집중한다고 지적했다. 또한 그들은 이스탄불 비엔날레는 터키가 동시대 미술의 중심에서 인정받기 위해 스스로의 힘으로 일어난 것이 아니라 보수적인 주류의 흐름을 따른 것이라고 설명했다.¹⁴⁷⁾

루이스 빅스(Lewis Biggs)은 저명한 큐레이터 또는 비엔날레 개최 지역과 큰 관련이 없는 큐레이터를 초청하는 경향은 생산적이지 않다고 비판했다.¹⁴⁸⁾ 그렇게 기획된 비엔날레는 해당 큐레이터의 친구나 후원자들, 또는 그 큐레이터의 ‘단골’ 미술가들에겐 흥미로운 전시일 수 있으나, 기초가 튼튼한 전시가 되지는 못한다는 것이다. 그는 또한 ‘저명한’ 큐레이터를 고용하는 경우 전시 기획에 대한 투자는 오직 그 큐레이터의 업적을 확장하는 데에 기여하며, 미술 갤러리, 미술품 수집가, 큐레이터, 아카이브, 미술 학교, 레지던시 프로그램 등 지역 미술계의 생태계를 발전시키는 데는 그만큼 영향을 주지 않는다고 지적했다. 큐레이터와 그가 주목하는 미술가들의 관계는 그 큐레이터가 감독하는 다른 국가의 비엔날레에도 따라오게 된다. 그로 인하여 같은 미술가가 같은 큐레이터의 전시에 반복적으로 등장하는 현상이 나타나는 것이다.¹⁴⁹⁾

빅스는 더 나아가서 국제전시가 전 세계에 지리적으로는 넓게 분포되어있지만, 유명 큐레이터 ‘집단’은 그에 비해 작은 공동체라고 밝혔다. 최상위의 국제

147) 위의 글, p. 109.

148) 루이스 빅스는 1990년에 영국 리버풀에 위치한 테이트 갤러리의 관장을 역임했으며 1999에 시작된 리버풀 비엔날레의 공동 창립자이다.

149) Lewis Biggs, “Biennials: The Museums of the Future, Exploiting the Global for the Benefit of the Local”, in Daiva Citvariene, ed., *Contemporary Art Biennial as a Site Specific Event: Local versus Global* (Kaunas: Kauno Bienale, 2015), p. 44.

적인 활동을 하면서 큐레이터들은 서로 잘 알거나, 직접적이지 않더라도 어떻게든 연결되어 있다고 린 힐은 서술했다.¹⁵⁰⁾ 이러한 맥락에서 린 힐은 큐레이터 집단의 관계는 권력 관계를 드러낸다고 주장했다.¹⁵¹⁾

V. 2000년대 미술계와 국제미술전시

2000년대에는 전 세계적으로 다인종 국가가 늘어났다. 단일민족 국가를 표방하는 우리나라의 경우도 행정안전부의 2010년 자료에 따르면 약 114만 명의 외국인이 거주하는 것으로 나타났다. 그러나 다문화주의에 대한 논의는 1990년대보다 쇠퇴하였다. 앞에서 말했듯이 미국의 경우 1993년 휘트니 비엔날레는 이것을 일회성의 정치적인 제스처로 사용했기 때문에 미국에서는 그 시기 이후 다문화주의를 강조하는 전시는 개최되지 않았다. 첫 번째 이유로는 미국 사회의 보수화를 들 수 있고, 점차 세계가 이데올로기 중심에서 자본 중심으로 흘러가게 되면서 비엔날레 등 미술계에서도 시장이 더욱 확대된 것을 두 번째 이유로 들 수 있다.

1993년 휘트니 비엔날레가 열린지 20년이 지난 2013년에 뉴 뮤지엄에서 1993년 뉴욕의 미술계를 회고하는 전시 《뉴욕 1993 NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star》를 열었다. 여기에서는 1993년 휘트니 비엔날레를 중점적으로 다루었는데, 1993년을 미국 역사의 중요한 전환점으로 여기며 그때 대두되었던 정체성이나 다양성에 대한 전시를 과거의 한 사건으로 보게 했다. 그리고 1993년경에 클린턴 정부의 진보적인 행보는 백인 보수주의

150) Lin-Hill(주 10), pp. 125-28.

151) 위의 논문, p. 132.

단체들의 강한 반격에 따라 후퇴하게 되었고, 그에 따라 다문화주의가 소수자의 정치적, 경제적인 불평등 문제를 본격적으로 다루지 못했다는 비판이 제기되었다. 또한 2001년 9월에 알 카에다가 세계무역센터를 또 다시 공격하며 역대 최대의 사망자를 기록한 테러가 발생했고, 이후 국제 테러의 영향으로 다른 문화에 대한 거부감이 확대되었다. 이번 장에서는 2000년대에 세계 경제의 팽창에 따라 확대된 미술시장과 주류 국제미술전의 동향에 대해 살펴보고자 한다.

1. 미술시장의 팽창과 미술계의 관심 변화

포브스는 1987년부터 세계에서 가장 부유한 사람들의 목록을 공개하였다. 그 해에는 총합 2,950억 달러를 소유한 미국, 일본, 서독, 영국, 홍콩 등 주요 국가 출신의 거부(巨富) 140명을 공개하였고, 2013년에는 총합 5.4조 달러를 소유한 58개국 출신의 거부 1,426명을 공개했다. 이 중에는 인도인 거부가 55명이 있었다.¹⁵²⁾ 이는 20여 년 동안 전 세계적으로 자본의 분포가 확산되고 규모가 확대되었음을 보여준다. 1990년대 중반부터 세계 미술시장에 신흥 경제가 등장하였는데, 그들은 오늘날 급성장한 미술 산업의 핵심 요소가 되어왔다. 21세기의 첫 10년 동안 신흥 경제의 극적인 성장은 수많은 신흥 부호들을 미술시장으로 불러들였고, 유통되는 작품의 가격을 상승시켰다.

미술계에 대규모 자본이 유입되면서 동시대 미술이 이끄는 세계 미술시장은 상당한 구조 변화를 겪었다. 2000년대가 시작된 이래 세계 미술시장은 가파른 성장세를 보였다. 2006년과 2008년 사이에 거의 모든 시장, 특히 서구 동시대 미술과 중국, 인도와 같은 개발도상국의 미술은 그의 거래량과 작품의 가격이

152) Adam(주 11), p. 133.

대폭 상승했다.¹⁵³⁾

이안 로버트슨(Ian Robertson)이 분석한 『아트 이코노믹스 *Arts Economics*』에 따르면 유럽과 미국이 장악했던 미술시장의 지형 변동은 2002년경에 발견되었다. 유럽과 미국에서 미술시장의 크기가 13~34%까지 줄어들었을 때 그 외 지역의 미술시장은 4% 확대되었다. 2003년부터 2006년 사이에 미술시장의 규모는 50% 상승하여 430억 유로를 기록했다. 이 중 유럽이 44%, 미국이 46%를 차지하며 미술시장을 장악하였는데, 이 시기 이후 동시대 미술, 특히 중국 동시대 미술이 성장함으로써 2007년에는 중국 동시대 미술이 동시대 미술시장에서 두 번째로 큰 규모를 차지했다.

2006년부터 2008년 말 사이에 미술시장이 팽창한 데에는 거부들이 늘어난 신흥경제국의 동시대 미술이 이례적으로 급성장한 요인도 있다.¹⁵⁴⁾ 2004년경부터 중국과 인도의 미술 작품들에 높은 가격이 책정되기 시작했으며, 특히 중국의 미술시장은 점차 확대되었다.¹⁵⁵⁾ 중국은 2006년에 미술시장의 강자로 등장하였는데, 그 일례로 장 샤오강(Zhang Xiaogang)의 작품 가격은 2004년에 10만 달러에서 2006년에 1백만 달러로 10배가 상승했다.¹⁵⁶⁾ 2007년에는 세계시장에서 중국 모던, 동시대 미술이 5억 달러 가치를 차지했다.¹⁵⁷⁾

이처럼 21세기에 미술시장의 변형을 가장 잘 보여주는 곳은 중국이다. 중국 동시대 미술가들의 활약과 수집가들의 구매력, 그리고 사립 미술관의 부상이 이 변형에 기여했다. 2011년에는 홍콩과 마카오를 포함한 중국은 세계 미술 판매량의 30%를 차지하며 영국과 미국을 넘어서 세계에서 가장 큰 미술시장

153) Wang Zineng, "Market Watch", *Third Text* 25:4(2011), p. 460.

154) Ian Robertson, "The Art Market in Transition", in Jonathan Harris, ed., in *Globalization and Contemporary Art* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2011), pp. 452-54.

155) Adam(주 11), p. 134.

156) 위의 책, p. 138.

157) Robertson(주 154), pp. 452-54.

이 되었다. 아트넷 리포트에 따르면 2012년에 중국에는 355개의 옥션 하우스가 있었다.¹⁵⁸⁾ 이러한 변화는 기존의 미술계와는 다른 취향을 가진 새로운 고객들을 세계 미술시장에 소개하며, 유럽과 미국이 장악하던 미술시장으로 세계 각지의 미술을 가져왔다.¹⁵⁹⁾ 한스 벨팅은 미술시장의 새로운 투자자들은 새로운 자본뿐만 아니라 새로운 취향까지 소개하며, 이것은 시장의 흐름을 예측할 수 없게 만든다고 설명했다.¹⁶⁰⁾

2000년대에는 세계 미술시장의 확대에 따라 아트페어가 증가했고 미술 경매 시장이 팽창하였다. 2002년에 바젤 마이애미(Art Basel Miami), 2003년에 런던의 프리즈 아트페어(Frieze Art Fair)가 시작됐으며 2016년 작년 한 해에 52개의 국제 아트페어가 열렸다.¹⁶¹⁾

유럽에서만 개최되던 아트페어가 다른 대륙의 도시로 그 기구를 확대하기도 했다. 1991년에 프리즈를 설립하여 프리즈 미술 잡지를 창간한 아만다 샤프(Amanda Sharp)와 매튜 슬로토버(Matthew Slotover)는 아트페어로 2003년에 프리즈 런던, 그리고 2012년에 프리즈 뉴욕을 시작했다.¹⁶²⁾ 그리고 1970년에 스위스 바젤에서 시작한 아트 바젤은 2002년에 마이애미에 진출했다. 첫 회에는 23개국에서 160개의 갤러리가 참가했으며 3만 명이 이를 방문했다. 또한 아트 바젤은 2008년에는 홍콩에서 아트HK라는 명칭으로 시작한 아트페어를 2013년에는 아트바젤 홍콩으로 브랜드를 바꿔 시작해 6만 명이 넘는 방문객이 이를 방문했다. 참가 갤러리 중 절반은 아시아와 아시아 태평양 지역 출신이었다.¹⁶³⁾

세계 자본이 팽창함에 따라 미술 경매시장의 미술품 거래 규모도 커졌다.

158) Adam(주 11), p. 138.

159) 위의 책, p. 133.

160) Belting(주 117), p. 63.

161) 아트업데이트; 출처 <https://artupdate.com/en/international-art-fairs-2016/>.

162) 프리즈 아트페어 웹사이트; 출처 <https://frieze.com/about>, 2017.06.10.

163) 아트바젤 웹사이트; 출처 <https://www.artbasel.com/about/history>, 2017.06.10.

소더비(Sotheby's), 크리스티(Christie's)와 같은 미술품 경매 회사는 전 세계에 지점을 열면서 미술 시장의 세계적 흐름에서 중요한 기구가 되었다. 이 경매회사들은 미술품 수집의 전통이 전혀 없던 국가에서도 고객을 유치했다. 크리스티의 경우 2003년 38개국이었던 고객의 국가가, 2009년경에는 58개국으로 늘어났다.¹⁶⁴⁾ 소더비는 카타르의 도하에 지점을 열었으며, 크리스티는 두바이와 아부다비에 지점을 열었다.¹⁶⁵⁾

부유한 개인 수집가의 증가는 미술시장은 물론 대형 국제미술전의 작품 경향에도 영향을 미쳤다. 특히 서구의 경매 회사들은 중동 지역에서 경쟁을 하고 있는데 이러한 사실은 미술과 자본의 유착 관계와 향유나 투자를 위해 작품을 구입하는 거부 고객들과 일반 대중에게 부담이 되는 설치 및 비디오 작품보다는 회화, 조각 등을 선호하면서 전자를 많이 전시하는 대규모 국제전의 후퇴의 이유를 짐작케 한다.

2010년에 『아트 뉴스페이퍼 *The Art Newspaper*』의 한 기사에 따르면 2006년 말에 판매액 상 중국 미술시장이 프랑스 미술시장을 넘어섰다. 중국은 영국과 나란히 전체 매출의 20%를 차지했으며, 미술품 경매는 중국에서보다 홍콩에서 더 수익성이 있다는 것이다. 2007년에 소더비와 크리스티는 홍콩에서 8조 달러의 매출을 올렸으며, 프랑스에서는 그의 절반 좀 넘는 4.4조 달러의 매출을 올렸다. 홍콩 경매에서 가장 높은 가격에 팔린 작품은 차이 귀 창(蔡國強, Cai Guo-Qiang, 1957)의 드로잉 작품이었다. 이 작품은 크리스티에서 950만 달러에 판매되었으며, 이는 경매시장에 중국 동시대 미술 판매가의 새로운 기록을 세웠다.¹⁶⁶⁾ 2012년과 2013년 사이에 소더비와 크리스티는 각각 다른 조건으로 중국 시장에 진출하게 되었다. 이들은 정부의 허가를 받아, 소

164) Belting(주 117), p. 63.

165) 위의 책, p. 38.

166) Melanie Gerlis, "China Overtakes France", *The Art Newspaper* 188(February 7, 2008); Philipsen(주 39), p. 115에서 재인용.

더비는 2012년부터 10년 동안 베이징 자유무역항에서 미술품 거래를 할 수 있으며, 크리스티는 중국 어디서든 문화 유물 이외의 작품을 판매할 수 있게 되었다.¹⁶⁷⁾

2. 대형 주류 국제미술전의 동향

지오니(Massimiliano Gioni)는 1990년대에는 전 세계의 여러 지역에서 국제 미술전을 새로 만드는 데 주력하였지만, 21세기의 첫 10년 동안 그 지역 관계자들이나 미술인들은 아트페어가 도시의 긍정적인 이미지를 만드는 데에 더 효과 있는 기구로 여겼다고 썼다.¹⁶⁸⁾ 이러한 현상은 미술시장의 국제적인 영향력이 국제미술전의 영향력보다 더 커졌다는 것을 의미한다.

가드너와 그린에 따르면 2000년대에는 대표적으로 하랄드 제만이 보여줬던 큐레이터의 권력이 점차 약화되었으며, 한 명의 큐레이터의 취향과 연결된, 특정한 주제를 가진 전시에 대해 회의가 커졌다.¹⁶⁹⁾ 이는 당시 큐레이터들이 흐름을 주도했던 국제미술전의 위상에도 변화가 있었다고 해석할 수 있다. 예를 들어, 보나미는 2003년 베니스 비엔날레를 감독하면서 큐레이터의 권위를 분산하여 비엔날레를 11개의 전시로 나누었으며, 각 전시는 한 명 이상의 큐레이터가 기획하였다.¹⁷⁰⁾

또한 가드너와 그린은 2000년대에 베니스 비엔날레의 국가관, 아르세날과 중심 파빌리온에서 열리는 전시들은 점차 국가관의 전시에 비용을 후원하거나 대형 설치에 들어가는 보험료와 운송비를 지원할 수 있는 미술품 딜러들의 상

167) Adam(주 11), p. 141.

168) Gioni(주 116), p. 171.

169) Giancarlo Politi, "Spectre Haunts the World of Art: The Pectre of the Sponsor", in Giancarlo, ed., *Tirana Biennale 1: Escape* (Milan: Giancarlo Politi Editore, 2001), pp. 10-11; Gardner and Green(주 9), p. 222에서 재인용.

170) Gardner and Green(주 9), pp. 224-26.

품진열창이 되었다고 서술했다. 보나미는 미술시장과 국제미술전 네트워크의 밀접한 관계에 대해 잘 알고 있었으며, 예전에는 갤러리에서 탄탄한 경력을 쌓은 미술가들이 베니스 비엔날레에 선정되었다면, 지금은 국제미술전에서 경력을 쌓은 미술가들이 주요 갤러리에 진입한다고 2000년대 초의 미술계에 대해서 비평했다.¹⁷¹⁾

베니스 비엔날레는 이와 비슷한 시기에 열리는 아트바젤 등, 현재 명망 있는 아트 페어를 포함한 국제 미술행사의 초국가적인 네트워크 중 하나가 되었다. 보나미가 2003년에 베니스 비엔날레에서 큐레이터적 권한을 위임하고 전시의 규모를 확장한 것은, 아트 페어와 그 안에서 열리는 학술 토론회 등에 의해 점차 국제미술전의 명성이 퇴색되었다는 사실에 대한 자의식과 그에 대한 방어라고 설명했다.¹⁷²⁾

또 다른 주요 국제미술전인 카셀 도큐멘타에도 변화가 있었다. 2007년 제 12회 도큐멘타에서는 그전까지 활발하게 논의되었던 세계화나 포스트콜로니얼 이념이 큐레이터적 개념에 어떤 역할도 하지 않았다. 이 전시의 큐레이터들은 주제에 대해 상세히 설명하지 않았는데, 필립슨은 그들이 바로 이전의 도큐멘타가 정치적인 강조를 한 것과 반대로 미적인 것을 강조하는 전시를 기획하려고 했기 때문이라고 설명했다. 이 전시는 주제 대신에 “모더니티는 우리의 유물인가?”, “벌거벗은 삶이란 무엇인가?”, “무엇을 해야 하는가?”라는 세 가지 질문을 했다.

이 도큐멘타의 감독이었던 로저 뷔르겔(Roger M. Buergel)과 큐레이터 루스 노악(Ruth Noack)은 이 전시는 “무언가를 찾기 위해” 개최되었지만 그들이 추구하는 것은 질문에 대한 확실한 대답이 아니라 다양한 해석이라고 밝혔

171) Francesco Bonami, “Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition”, in Tim Griffin, ed., *ArtForum* 42:3(November, 2003), p. 156.

172) Gardner and Green(주 9), p. 228.

다. 전시 도록의 서문에 그들은, 미리 정해놓은 주제를 없애고 미술이 스스로의 방식으로 의사소통하는 곳을 만든다면 전시를 보는 것만으로도 의미가 있다고 썼다. 그들에 따르면 이것이 진정한 의미의 미적 경험이며, 이러한 방식으로 전시는 스스로 매개체가 되고 이것의 구성적인 움직임에 관람객을 참여시킬 수 있다고 그들은 주장했다. 큐레이터들은 그들의 개념에 대해 상세한 설명을 제공하지 않는 대신, 그 역할을 저널 프로그램이 대체하도록 만들었다. 바로 이전의 도큐멘타에서 도입했던 여러 플랫폼 대신에, 제 12회 도큐멘타는 전 세계 90여 개의 미술 잡지를 초대하여 전시의 주제에 대해 반영하도록 하는 “매거진 프로젝트”를 만들었다.¹⁷³⁾

이처럼 2000년대에 세계의 자본이 확대되면서 미술시장이 팽창함에 따라 아트페어가 미술계에서 차지하는 비중이 높아졌다. 이러한 사실은 국제 미술전이 후퇴한 현상에 대한 요인으로 볼 수 있다. 그 이후에 주요 국제미술전의 동향이 변화한 것도 그 근거를 뒷받침한다.

173) Philipsen(주 39), pp. 152-53.

VI. 결론

1993년 휘트니 미술관은 다문화주의를 주제로 하여 하나로 묶어서 정의할 수 없는 미국의 정체성을 나타내려는 취지를 가지고 휘트니 비엔날레를 기획했다. 이것은 당시 이전까지 백인 주류 문화를 중심으로 규정되었던 미국의 전통적 가치에서 벗어나, 미국 사회에 공존하는 다양한 문화를 인정하고 다문화주의를 새로운 미국의 가치로 정립하려는 분위기를 반영했다.

본 논문에서는 당시 미국 사회가 실현하고자 했던 다문화주의가 이 비엔날레에서 나타났는지에 대해 논하기 위해서 다문화주의의 역사와 성격에 대해서도 함께 알아보았다. 다문화주의의 근원은 인종문제였기 때문에 민족·인종적인 문제를 중점적으로 하여 다문화주의를 살펴보았다.

이 비엔날레는 미국의 정체성은 고정된 것이 아니라 변화하는 사회에 따라 계속해서 새로 구축되는 것이라고 설명하며 전시에서 그것을 나타냈다고 밝혔다. 이러한 취지에 따라 이전까지 주류 미술관에서 잘 전시되지 않았던 소수 인종의 미술가들을 비엔날레에 선정하였다. 그리고 그들의 작품은 소수 인종으로서 겪은 사회, 정치적 문제를 직접적으로 담았다. 많은 비평가들은 인종 차별 등의 문제를 노골적으로 드러내는 작품들을 전시하여 이 비엔날레가 지나치게 교훈적이고 주제의식을 강조했다라는 비판을 했다.

다른 한 편으로는 휘트니 비엔날레가 전시를 구성한 방법에 대한 비판이 나왔다. 이 비엔날레는 소수자 정체성을 기준으로 하여 미술가들을 분류하였는데, 이전보다 많은 소수 민족의 미술가를 포함하였음에도 오히려 백인 주류 문화와의 분명한 구분을 했음을 알 수 있었다. 비평가들은 소수 인종 미술가들이 오로지 정치적 내용 안에서만 인식되는 것은 미국 사회에서 주변화 된 그들의 위치를 더욱 강조하는 것이라고 지적했다. 이것은 그들의 미적 탐구에

제한을 둘 뿐만 아니라 그들이 미술가가 아닌 운동가로서의 임무를 지도록 만들었다.

소수 인종을 백인의 반대의 향으로 배치하는 이분법은 미국에서 건국 초기부터 백인 중심으로 ‘주류 미국인’의 정의를 내려온 역사에서도 찾을 수 있었다. 건국 초기에도 종교, 인종, 국가 등 다원적인 문화가 미국 내에 존재했으며, 모든 유럽인이 주류 미국인인 것은 아니었다. 그러나 점차 다양한 인종의 이민자들이 미국에 유입되면서 주류 미국인의 범위가 백인 민족 전체로 확대되었던 것이다.

1990년대 초 미국이 새로운 규범적인 가치로 내세웠던 다문화주의는 차별과 편견 없이 미국 내 다양한 문화를 동등하게 인정하는 태도가 그 핵심이다. 그러나 휘트니 비엔날레는 다문화주의를 표방하면서 ‘내부집단’과 ‘외집단’의 분명한 차이를 강조하였다. 비-백인 미술가들의 작품은 소수자로서의 정체성을 강하게 드러내는 내용을 담았던 반면, 백인 미술가들은 주제에 있어 제약을 받지 않았다.

이렇듯 다양한 문화를 소수자 정체성으로 분류하여 비엔날레에 전시한 양상은 제국주의 시대에 유럽의 문화가 다른 문화로부터 착취한 물건을 서구적 가치를 기준으로 분류하고 관리하여 전시했던 민족지학박물관의 유산에서 찾을 수 있었다. 서구의 식민지 개척 국가들은 식민지로부터 가져온 물건으로 민족지학 박물관을 설립하여 그들이 ‘타자’로 정의했던 문화들을 그들의 하위 개념으로 종속시켰다. 이러한 방법은 그들의 식민 행위를 상징적으로 정당화하는 것이라고 학자들은 주장했다.

1980년대와 1990년대에 서구의 이민 국가에서 미술을 통해 보여주었던 다문화주의 정책에서는 백인 민족 외의 민족을 지배하려는 신식민주의적 성격을 찾을 수 있었다. 미국과 마찬가지로 이민 국가인 호주는 인종차별적인 이민 제한법과 백호주의 정책을 폐지하고 1970년대에 다문화주의를 국가의 공식 정

책으로 수립하였다. 그러나 호주에서도 곧 다문화주의에 대한 비판이 나왔다. 이를테면 1980년대에 성행했던 호주 원주민 미술을 들 수 있다. 당시 원주민의 토지권, 주거, 보건, 교육 등 호주 원주민의 사회적 권리 보장에 대한 발전이 이루어지지 않은 상태에서 원주민 미술을 호주와 국제 미술계에 진출하도록 하여 마치 소수의 원주민 미술가의 성과를 전체 원주민의 권리가 개선된 것처럼 보이게 했다는 것이다. 그 때가 영국인의 호주 정착 200주년을 앞둔 시기였다는 것을 미루어볼 때, 호주에서 이러한 미술 전시를 선전 도구로 사용하여 사회 내적으로 존재하는 불평등을 감추고자 했다는 것을 알 수 있다. 또한 호주 주류 문화기관은 ‘동시대 원주민 미술’이라는 분류 아래에 서로 다른 원주민 집단을 총체적 문화로 집결하였는데, 학자들은 이를 향해 주류 기관이 관리자 역할을 하여 원주민들이 스스로의 미술을 관리할 권리를 박탈하는 것은 유럽중심적인 민족문화말살이라고 비판했다. 이러한 맥락에서 1980년대 호주 원주민 미술과 1993년 휘트니 비엔날레를 신식민주의와 연결지어, 미술 전시에서 드러나는 다문화주의의 한계를 발견하였다.

1990년대 초에 미국에서 대두되었던 다문화주의는 미국의 새로운 국가적 가치로 등장하였지만 그 시기 이후로 다문화주의에 대한 논의는 미국에서 점차 쇠퇴하였다. 그에 대한 요인으로는 클린턴의 진보주의 정책에 반대했던 대부분의 백인 중산층의 반발과 점차 많은 주로 확산되었던 극우파 백인 단체들의 활동을 찾을 수 있다. 보수주의의 반격으로 결국 클린턴의 사회보장 혜택은 축소되었다. 또한 1993년에 알 카에다가 세계무역센터에 테러를 가했던 사건도 소수인종에 대한 적대심을 증가시키며 다문화주의 쇠퇴의 요인으로 작용했을 것으로 보인다. 이렇듯 다문화주의는 1990년대 초 미국에서 정치적인 필요성에 의해 등장했다가 후퇴하였다. 1993년 휘트니 비엔날레 이후 다문화주의를 다루는 전시는 휘트니 미술관에서 개최되지 않았으며, 1995년 휘트니 비엔날레는 기존에 그랬던 것처럼 백인 남성 미술가 위주로 전시가 만들어졌다.

이러한 사실을 볼 때 휘트니 미술관은 1993년의 비엔날레에서 미국의 새로운 가치로서 다문화주의를 나타냈다가보다, 당시의 정치적 분위기에 편승하여 미술 전시가 갖는 시각적 효과를 통해 일회성의 선전을 한 것이라고 판단할 수 있다.

휘트니 미술관과 같은 ‘백인’ 미술관에서 미국의 지난 2년 동안의 미술을 조망하려고 한 동시에 ‘다문화주의’라는 사회적 논의를 주제로 채택하여 전시를 기획한 것은 여러 소수 민족을 분류하는 형태를 만들어내며 다문화주의 전시의 한계를 나타냈다. 소수자로서의 위치를 재차 강조하는 전시의 구조는 미술가가 정체성 정치 안에서만 작품을 만들도록 제한을 두면서 문화적 편견을 만들어냈다. 때문에 사회학자들은 이러한 문화적 편견을 배제하는 성격의 다문화주의인 ‘폴리컬추럴리즘’이라는 용어를 제시하였는데, 이것의 등장은 ‘멀티컬추럴리즘’의 다문화주의가 본래 추구했던 가치가, 1993년 휘트니 비엔날레가 그랬던 것처럼, 구현되지 않았다는 것을 의미한다고 해석할 수 있다. 다문화주의가 그 의미대로 미술 전시에 반영되려면 모든 미술가가 자유롭게 미적 탐구를 하는 전시가 되어야 한다. 연구자는 단일의 기관에서 개최하는 전시보다도 특성화된 여러 개의 미술 기관이 협력하여 다원적인 관점을 보여주는 다문화주의 전시를 제안하고자 한다.

본 논문에서는 또한 다문화주의 관련 전시에 관한 논의를 미국에서 국제미술계로 범위를 넓혀서 그 영향에 대해 살펴보고자 했다. 1990년대에 세계는 천안문 사태, 베를린 장벽 붕괴와 독일의 통일, 냉전의 종식, 소련의 해체, 공산주의의 몰락 등으로 급격한 변화를 맞이했다. 그 시기에는 해외여행이 자유로워지고 기술의 발달로 인해 정보의 교류가 더욱 활성화되었다. 이러한 영향에 따라 세계화가 빠르게 진행되었으며, 이것은 1990년대에 전 세계에서 비엔날레와 트리엔날레 등을 비롯한 대형 국제 미술 전시가 증가하는 데에 중요한 역할을 했다.

한편 미국뿐 아니라 국제 미술계에서 열렸던 다문화주의 전시의 영향으로 1990년대에 제 3세계 국가에서 대형 국제미술전의 수가 증가하였지만 결국 그 국제미술전들의 흐름은 소수의 특정 큐레이터가 교대해 가면서 기획하며 제 1세계의 큐레이터가 주도하였던 것이다. 제 3세계에서 열리는 대형 국제미술전이 소수의 주류 큐레이터에게 상당한 권한을 부여하며 그들의 권력과 영향력이 더 커지도록 만드는 식민주의적 양상을 드러냈다. 큐레이터들은 이렇게 다수의 국제미술전을 감독하며 국제적인 명성을 얻게 되었다.

2000년대에 들어서는 국제미술전에서 다문화주의가 1990년대만큼 큰 비중을 차지하지 않는다. 연구자는 그 원인을 국제미술계를 움직이는 메커니즘의 변화에서 찾았다. 2000년대에는 전 세계적으로 자본의 규모가 확대되고 그 분포도도 넓어졌다. 이 시기부터 급부상한 중국과 중동 국가의 거부들이 미술계에 끼친 영향력이 증가하였다. 이와 같이 미술시장이 확대되면서 전 세계에 아트페어가 늘어나는 등 미술계의 흐름이 자본을 중심으로 흘러가게 되었고, 다문화주의와 같은 이데올로기의 영향력은 축소되었다.

1993년 휘트니 비엔날레가 표방한 당시 미국 사회에서 대두된 다문화주의와 국제미술전의 확산에 영향을 준 다문화주의에는 차이가 있음에도 불구하고, 두 가지 모두 제 1세계와 제 3세계 간의 관계에 대해 논의한다는 점에 있어서 본 논문에서 연결지어 함께 다루고자 했다. 본 연구에서 다룬 1990년대 미술 전시에서 나타난 다문화주의의 성격과 한계를 바탕으로, 전 세계적으로 더욱 다양한 문화가 한 사회에 공존하며 사는 현 시점에 다문화주의 전시가 나아갈 방향에 대해 지속적으로 고민해보고자 한다.

참고문헌

1. 단행본, 도록, 논문

김정희, 「베니스 비엔날레(1895-2003)의 역사와 당대 미술과의 관계」, 『현대미술사연구』, 제17집(2005), 현대미술사학회, pp. 199-250.

김진아, 「‘용광로’에서 ‘다문화주의’로: 20세기 말 미국 문화의 정체성 재규정과 미술 전시회들(1988-1993)」, 『현대미술사연구』, 제18집(2005), 현대미술사학회, pp. 7-41.

변영선, 「독립 큐레이터의 등장과 현대미술 전시 패러다임의 변화」, 서울대학교 석사논문, 2016.

앨런 브링클리, 『있는 그대로의 미국사: 미국의 세기-제1차 세계대전에서 9.11까지 The United Nation』 (2004), 황혜성 외 옮김, 휴머니스트, 2005.

이주영 외, 『미국현대사 : 진주만 기습에서 클린턴 행정부까지』, 비봉출판사, 1996.

최혜자, 『캐나다의 다문화주의 이해하기』, 서현사, 2013.

Adam, Georgina, “Emerging Economics”, *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st Century*, Burlington: Lund Humphries, 2014, pp. 129-158.

Altshuler, Bruce et al., *Biennials and Beyond-Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, London: Phaidon Press Limited, 2013.

Araeen, Rasheed, "Art and Postcolonial Society", in Jonathan Harris, ed., *Globalization and Contemporary Art*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 366-374.

Atagok, Tomur and Susan Platt, "The Digestible Other: The Istanbul Biennial" *Third Text* 15:55(2001), pp. 103-109.

Bernardo, Allan B. I. et al., "Contrasting Lay Theories of Polyculturalism and Multiculturalism: Association with Essentialist Beliefs of Race in Six Asian Cultural Groups", *Cross-Cultural Research* 50:3(2016), pp. 231-250.

Biggs, Lewis, "Biennials: The Museums of the Future, Exploiting the Global for the Benefit of the Local", in Daiva Citvarience, ed., *Contemporary Art Biennial as a Site Specific Event: Local versus Global*, Kaunas: Kauno Bienale, 2015, pp. 44-51.

Belting, Hans and Andrea Buddensieg, eds., *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

Belting, Hans et al., eds., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe: ZKM; Cambridge and London: The MIT Press, 2013.

Camnitzer, Luis, "The Whitney Biennial" *Third Text* 7:23(1993), pp. 128-130.

Citrin, Jack and David O. Sears, "Prologue", *American Identity and the Politics of Multiculturalism*, New York: Cambridge University Press, 2014.

- Clarke, David, "Contemporary Asian Art and the West", in Jonathan Harris, ed., *Globalization and Contemporary Art*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 244-252.
- Coombes, Annie E., "Inventing the 'Postcolonial': Hybridity and Constituency in Contemporary Curating" (1992), in Donald Preziosi, ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, pp. 486-497.
- Danto, Arthur C., "The 1993 Whitney Biennial", *The Nation* (April, 1993), pp. 533-536.
- Doss, Erika Lee, "Contemporary Art", *Twentieth-Century American Art*, Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 227-248.
- Fisher, Jean, "The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism" (1996), in Zoya Kocur and Simon Leung, eds., *Theory in Contemporary Art Since 1985*, MA: Blackwell Publishing, 2005, pp. 233-241.
- Foster, Hal, et al., "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial", *October* 66(Autumn, 1993), pp. 3-27.
- Erickson, Britta, "The Reception in the West of Experimental Mainland Chinese Art of the 1990s" (2002), in Wu Hung, ed., *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York: Museum of Modern Art, 2010, pp. 357-362.
- Gioni, Massimiliano, "In Defense of Biennials", in Alexander Dumbadze and

- Suzanne Hudson, eds., *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Oxford: John Wiley & Sons, Inc., 2013, pp. 171–177.
- Glazer, Nathan, “The Multiculturalist Explosion”, *We Are All Multiculturalists Now*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Golden, Thelma, “What’s White?”, *1993 Biennial Exhibition*, New York: Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 26–35.
- Gomez-Pena, Guillermo, “The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community” (1990), in Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic*, Cambridge: Massachusetts, 1996, pp. 183–195.
- Green, Charles and Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, West Sussex: John Wiley&Sons Ltd., 2016.
- Gunew, Sneja, “Australia in 1984: A Moment in the Archaeology of Multiculturalism”, in Francis Barker, ed., *Europe and Its Others: Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1984, Volume 1* Colchester: University of Essex, 1985, pp. 178–189.
- Hall, Stuart, “The West and the Rest: Discourse and Power”, in *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, in Stuart Hall et al., eds., Oxford: Wiley-Blackwell, 1996, pp. 184–228.
- , “Spectacle of the ‘Other’”, in Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: SAGE Publications Ltd., 1997, pp. 223–290.

Hanhardt, John G., "Media Art Worlds: New Expressions in Film and Video, 1991-93", *1993 Biennial Exhibition*, New York: Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 36-51.

Johnson, Vanessa Faye, "Difference as Identity in "The Other Story" and the 1993 Whitney Biennial", M. A. Thesis, University of Louisville, 2010.

Kelly, Michael, "The Political Autonomy of Contemporary Art: The Case of the 1993 Whitney Biennial", in Salim Kemal and Ivan Gaskell, eds., *Politics and Aesthetics in the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 221-263.

Kim, Jina, "Invitation to the Other: The Reframing of "American" Art and National Identity and the 1993 Whitney Biennial in New York and Seoul", Ph. D. Dissertation, Binghamton University, 2004.

Kotz, Liz, "Video Drone", *Art Forum* (May 1993), pp. 15-16.

Lamoureux, Johanne, "From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Poitics", *Art Journal* 64:1(Spring 2005), pp. 64-73.

Lidchi, Henrietta, "The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Culture", in Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* London: The Open University, 1997, pp. 151-222.

Lin-Hill, Jone Martin, "Becoming Global: Contemporary Art Worlds in the

Age of the Biennials Boom”, Ph. D. Dissertation, New York University, 2004.

Morgner, Christian, “Multiculturalism and the Global Art World: The Policies of Large Scale Art Exhibitions”, *The Journal of Multicultural Society* 6:1(2015), pp. 62–98.

Parillo, Vincent N., “Diversity in America: A Sociohistorical Analysis”, *Sociological Forum* 9:4(December 1994.), pp. 523–545.

Petersen, Anne Ring, “Identity Politics, Institutional Multiculturalism, and the Global Artworld”, *Third Text* 26:2(March 2012), pp. 195–204.

Philipsen, Lotte, *Globalizing Contemporary Art: The Art World’s New Internationalism*, Aarhus: Aarhus University Press, 2010.

Phillips, Lisa, “No Man’s Land: At the Threshold of a Millennium”, *1993 Biennial Exhibition*, New York: Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 52–61.

----, “Approaching the Millennium 1990–2000”, *The American Century: Art & Culture 1950–2000*, New York: Whitney Museum of American Art, 1999, pp. 335–373.

Poppi, Cesare, “From the Suburbs of the Global Village: Afterthoughts on Magiciens de la Terre”, *Third Text* 5:14(March 1991), pp. 85–96.

Ramirez, Mari Carmen, “Beyond ‘the Fantastic’: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, in Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic*, Cambridge: Massachusetts, 1996, pp. 218–224.

- Robertson, Ian, "The Art Market in Transition", in Jonathan Harris, ed., in *Globalization and Contemporary Art*, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2011, pp. 449-463.
- Rosenthal, Lisa and Sheri R. Levy, "The Colorblind, Mulicultural, and Polycultural Ideological Approaches to Improving Intergroup Attitudes and Relation", in *Social Issues and Policy Review* 4:1(2010), pp. 215-246.
- Ross, David A., "Preface: Know Thy Self(Know Your Place)", *1993 Biennial Exhibition*, New York: Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 8-11.
- Sassatelli, Monica, "Europe, Cosmopolitanism, and the Postcolonial Biennial", in Sandra Ponzanesi and Gianmaria Colpani, ed., *Postcolonial Transitions in Europe*, London: Rowman & Littlefield International Ltd, 2016, pp. 329-350.
- Scott, Joan W., "Multiculturalism and the Politics of Identity", *October* 61(Summer 1992), pp. 12-19.
- Sussman, Elizabeth, "Coming Together in Parts: Positive Power in the Art of the Nineties", *1993 Biennial Exhibition*, New York: Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 12-25.
- Willis, Anne-Marie and Tony Fry, "Art as Ethnocide: The Case of Australia", *Third Text* 2:5(December 1988), pp. 3-20.
- Zineng, Wang, "Market Watch", *Third Text* 25:4(2011).

2. 기사

Bodick, Noelle, "A Brief History of the Whitney Biennial, America's Most Controversial Art Show", *Artspace* (March 2014, 4).출처: http://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/history_whitney_biennial-52098, 2017.05.15.

Cottingham, Laura and Hilton Als, "The Pleasure Principled: Thoughts on the 1993 Whitney Biennial" May 1993, 5.출처: <https://frieze.com/article/pleasure-principled>, 2017.03.28.

Kabat, Jennifer, "When We All Smelled Like Teen Spirit", *The Weeklings*, April 22, 2013.출처: http://www.salon.com/2013/04/21/smells_like_teen_spirit_nyc_1993_at_the_new_museum_partner/, 2017.03.29.

Kamen, Al, "A Step Back on Cabinet Diversity", *The Washington Post* May 2013, 6.출처: https://www.washingtonpost.com/politics/a-step-back-on-cabinet-diversity/2013/05/06/4fcde232-b665-11e2-92f3-f291801936b8_story.html?utm_term=.e48186d495f8, 2017.04.17.

Kimmelman, Michael, "Art View; Art the Whitney, Sound, Fury and Little Else", *New York Times* April, 1993, 24.출처: <http://www.nytimes.com/1993/04/25/arts/art-view-at-the-whitney-sound-fury-and-little-else.html?pagewanted=all>, 2017.03.29.

Knight, Christopher, "ART REVIEW: Crushed by Its Good Intentions", *LA Times*, March 1993, 10.출처: http://articles.latimes.com/1993-03-10/entertainment/ca-1335_1_art-world.

2017.05.23.

Plagens, Peter, "Fade From White," *Newsweek*, 1993. 03. 14.

Saltz, Jerry and Rachel Corbett, "The Reviled Identity Politics Show That Forever Changed Art" *Vulture*, April 2016, 21.출처: <http://www.vulture.com/2016/04/identity-politics-that-forever-changed-art.html>. 2017.03.23.

Turner, Zeke, "How Okwui Enwezor Changed the Art World", *The Wall Street Journal*, September, 2014, 8.출처: <http://www.wsj.com/articles/how-okwui-enwezor-changed-the-art-world-1410187570>, 2017.04.27.

3. 웹사이트

리옹 비엔날레 웹사이트.출처:

<http://2011.labiennaledelyon.com/uk/biennale/biennale-lyon/biennale-histoire.html>, 2017.06.05.

아트바젤 웹사이트.출처: <https://www.artbasel.com/about/history>, 2017.06.10.

한국민족문화대백과.출처:

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2458631&cid=46626&categoryId=46626>. 2017.07.01.

프리즈 아트페어 웹사이트.출처: <https://frieze.com/about>, 2017.06.10.

Migration Heritage Center: New South Wales 웹사이트.출처:

<http://www.migrationheritage.nsw.gov.au/exhibition/objectsthroughtime-history/about-objects-through-time/index.html>, 2017.03.22.

Wu, Chin-tao, "Biennials and Art Fairs", *Oxford Art Online*, 2007; 출처 http://www.oxfordartonline.com/public/page/GAO_free-biennials, 2017.4.19.

도 판



도판 1 로버트 고버(Robert Gober),
〈신문 Newspapers〉, 1992, 포토리
토그래프와 끈, 10.5 × 39.4 × 35.6
cm, 휘트니 미술관



도판 2 개리 힐(Gary Hill), 〈Tall
Ships〉, 1992, 다중채널 비디오 설치,
헨리 아트 갤러리



도판 3 찰스 레이(Charles Ray), 〈패밀
리 로맨스 Family Romance〉, 1992-93



도판 4 신디 셔먼
(Cindy Sherman),
〈무제 Untitled〉, 1992, 190.5 x 127 cm,
컬러 사진



도판 5 제닌 안토니(Janine Antoni),
〈Gnaw〉, 1992



도판 6 낸시 스페로
(Nancy Spero),
〈Homage to Ana
Mendieta〉, 1993, 벽
에 잉크



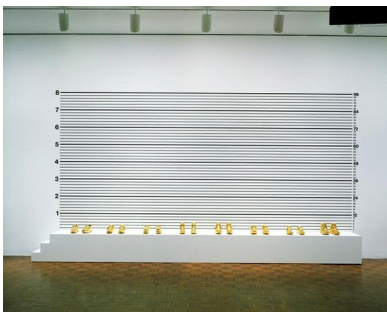
도판 7 아이다 에플브룩(Ida Applebroog)의
회화 설치 작품, 1992, 캔버스에 오일과 레진



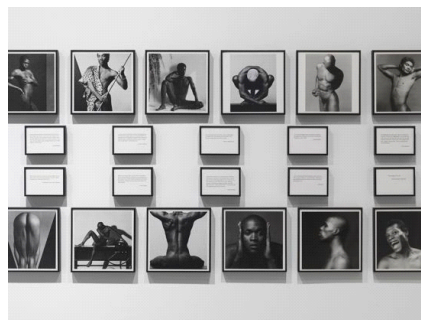
도판 8 피터 카인(Peter Cain),
〈500 SL #1〉, 1992



도판 9 크리스 버든
(Chris Burden), 〈Fist
of Light〉, 1993



도판 10 개리 시몬스(Garry Simmons),
〈라인업 Lineups〉, 1993, 스크린프린
트, 금박 농구화, 289.6 × 548.6 × 45.7
cm



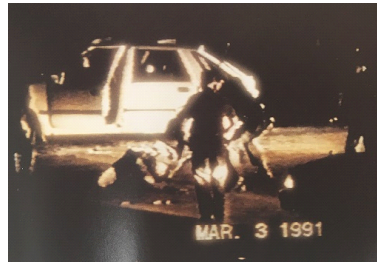
도판 11 글렌 리곤(Glenn Ligon), 〈블랙
박스 가장자리에 쓴 노트〉, 1991-93



도판 12 로나 심슨(Lorna Simpson),
〈가상적인? Hypothetical?〉, 1992



그림 13 카밀 빌롭스(Camille Billops)와 제임스 해치(James Hatch),
〈크리스타를 찾아서 Finding Christa〉, 1992



도판 14 조지 홀리데이(George Holliday)의 로드니 킹 폭행 영상,
1991



그림 15 마르코 윌리엄스(Marco Williams),
〈우리의 아버지들을 찾으며 In Search of Our Fathers〉, 1992

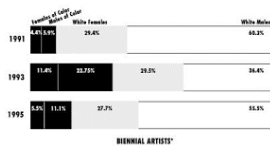


그림 16 줄리 대쉬(Julie Dash),
〈Dughters of the Dust〉, 1991



그림 17 페폰, 오소리오(Pepon Osorio),
〈범죄의 현장(누구의 범죄인가?) Tje Scene of the Crime(Whose Crime?)〉, 1993

TRADITIONAL VALUES AND QUALITY RETURN TO THE WHITEY MUSEUM.



BIENNIAL ARTISTS*

도판 18 게릴라 걸스(Guerilla Girls),
〈휘트니 미술관의 전통적인 가치로의
회귀 Traditional values and qualities
return to the Whitney Museum〉,
1995

Abstract

The Manifestation of the Nature of “Multiculturalism” in Large-Scale Recurrent Exhibitions of the 1990s

Lee, Minyoung

Art Management Program

The Graduate School

Seoul National University

The purpose of this paper is to research on the nature of “multiculturalism” that can be found in the 1993 Whitney Biennial and large-scale international art exhibitions of the 1990s. Multiculturalism is the situation in which all the different cultural or racial groups in a society have equal rights and opportunities, and none is ignored or regarded as unimportant. In the United States, issues on multiculturalism emerged in the early 1990s. Meanwhile the number of large-scale international art exhibitions, biennials and such, to be held in the Third World countries largely increased at that time. The writer examines the circumstances of

the time when the Whitney Biennial exhibition was held and the properties of multiculturalism that the exhibition shows, and the effect of multiculturalism on trends of international art exhibitions in the 1990s. This paper also discusses the diminished impact of multiculturalism on the art world and the possible cause for that phenomenon.

In the early 1990s, multiculturalism was an important social, political and cultural discourse in the United States. Discussions on identity politics, multiculturalism and racism were actively carried out at the time. Responding to the issue, The Whitney Museum of American Art organized a biennial exhibition in 1993 with the theme of multiculturalism to make a gesture upon the matter of that period. The Whitney Museum attempted to embrace cultural diversity, and that led the museum include artists of ethnic, racial and sexual minority who normally had been excluded from the mainstream museums and art history. For this exhibition directly addressed the social problems of the period, the artworks mainly dealt with the political themes, which had been unseen in the previous biennial exhibitions.

Critics of the time criticized that this biennial was an excessively didactic, lame political exhibition and was lack of aesthetic pleasure. The biennial was also criticized of the way it realized the theme of multiculturalism. This biennial emphasized racial, gender, sexual issues that were directly related to the minority artists with their artworks which rather sharply divided “Whiteness” and “non-Whiteness” than presented the appreciation of cultural diversity. The biennial resulted in division of the center and the peripheral, where the latter was categorized into several

subcultures.

The reality of multiculturalism in mainstream art institutions is grasped through criticism of the 1993 Whitney Biennial. The institutional multiculturalism is said to be regulatory instrument that was efficiently used by the White-centered society that helped maintain cultural hegemony. And the spectacle of multiculturalism and culture diversity in Western Europe seemed to have interests in the welfare of other cultures, but in reality, it showed a neocolonialist desire to dominate and control the world. In this context the limitation of multiculturalism in art exhibitions is revealed.

Likewise, criticism of Aboriginal art in Australia 1980s related to multiculturalism policy shows similarities on some level, with that of 1993 Whitney Biennial. Aboriginal art in Australia achieved unprecedented popularity in the 1980s, but some critics said it aimed to conceal the social and political injustice imposed on indigenous people, masquerading as achievement of few aboriginal artists in mainstream art world.

This paper extends the scope of discussion on multiculturalism and art exhibitions into the international art world. In 1990s, not only in the United States, but also in the international art world the issues of postcoloniality and 'the others' were often used as theme of international exhibitions. "Magicien de la Terre" held at the Center Pompidou in 1989, was known as the first multicultural international exhibition, which had a major impact on the paradigm of the subsequent international art exhibitions. For instance, Achille Bonito Oliva, the director of Venice Biennale in 1993, tried to elaborate the concept of multiculturalism, thereby increasing the number

of participating countries and artists.

In relation to multiculturalism, by emphasizing diversity in the main exhibition of Venice Biennale in the 1990s, artists from the Third World countries who had been excluded previously in the Western art exhibition became active, and attention given to those artists was increased. Affected by it on certain level, the number of international art exhibitions to be held in the Third World countries in the 1990s has increased.

Despite the increase in the number of international art exhibitions among the world, only few renowned curators repeatedly participated in those exhibitions. Several curators such as Okwui Enwezor, Hou Hanru, Hans-Ulrich Obrist organized major exhibition projects through Biennials. Moreover, repeatedly using similar themes and showing the same artists, it resulted in homogenization of the international exhibitions. Critics said it takes a form of cultural imperialism.

Thus a “group” of famous curators started to lead the trend of the international exhibitions. Sylvester Okwunodu Ogbechie called these types of curators “cultural broker”, and it plays as a bridge between Western and non-Western art world. Subsequently, only few certain curators engaged with the flow of the international exhibitions. Numerous international exhibitions held in the Third World are related to an aspect of colonialism that gives the substantial authority to few mainstream curators, strengthening their power and influence.

Since the beginning of the 2000s, multiculturalism has not been as a large issue as in the 1990s in international art exhibitions. The writer finds the cause in the changes in mechanism that moves the international art

world. In the 2000s, the size of economy has largely expanded, and it is now distributed among Global South as well. Since rich collectors rapidly emerged from China and countries in the Middle East this period, the influence they have exerted on the art world increased. In this way, the art market has been expanded, and the primary factor that influences the art world is considered to be the economic. This can explain the reason that the impact of ideology such as multiculturalism has diminished.

Key Words: multiculturalism, neocolonialism, 1993 Whitney Biennial, international exhibitions, art fairs, curators

Student Number: 2015-21378